



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CHRISTIANE IGREJA PARREIRA

"Respirando" Samuel Beckett - ecos na contemporaneidade

Rio de Janeiro/ RJ
2014

CHRISTIANE IGREJA PARREIRA

"Respirando" Samuel Beckett - ecos na contemporaneidade

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

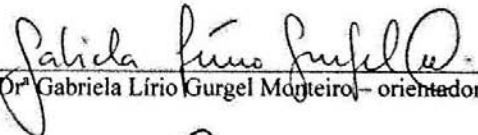
Rio de Janeiro/ RJ
2014

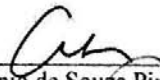
CHRISTIANE IGREJA PARREIRA

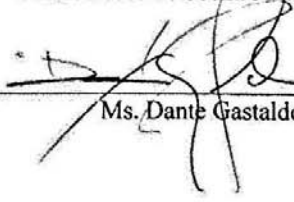
"Respirando" Samuel Beckett - ecos na contemporaneidade

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovada em:
Grau:


Dr^a Gabriela Lirio Gurgel Monteiro – orientador


Ms. Antonio de Souza Pinto Guedes


Ms. Dante Gastaldoni

P258

Parreira, Christiane Igreja

"Respirando" Samuel Beckett – ecos na contemporaneidade /
Christiane Igreja Parreira. 2014.
64 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Habilitação Publicidade e Propaganda, 2014.

1. Teatro. 2. Arte – História. 3. Beckett, Samuel. I. Monteiro,
Gabriela Lírio Gurgel. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Comunicação.

CDD: 792

AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha orientadora, Gabriela LÍrio, que além de ter me acompanhado ao longo do trabalho de conclusão foi responsável pela minha reaproximação com o estudo e prática teatral. Em 2012, decidi cursar uma matéria do curso de Direção Teatral e acabei escolhendo Direção I, aula dada por ela. Hoje fica claro como esse acontecimento foi um ponto de virada em minha trajetória, visto que, a partir desse encontro, fui arrebatada pelo desejo de me dedicar inteiramente ao estudo e a prática teatral. Ao término do curso fiz uma prova para a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena (E.T.E.T Martins Pena), passei e logo no início das aulas conheci Deisi Margarida, que na época já era integrante do CPT e me avisou sobre o início de uma seleção para novos bolsistas. Agradeço à ela enormemente por isso, e claro, por ter me acompanhado nessa jornada monográfica, tendo sido sempre atenta, prestativa e perspicaz; assim como a todos da Escola Martins Pena, que de uma forma geral, continuam mantendo viva em mim a vontade de fazer arte. Felizmente, acabei passando na seleção do CPT, o que me levou a encontrar Antonio Guedes – diretor, mentor, amigo e, agora, banca – por quem sou grata pelos ensinamentos e pela forma como nos guiou ao longo deste processo com Beckett, tornando-se figura essencial na minha formação acadêmica.

Gostaria de agradecer também aos meus pais, José Alberto Parreira e Emília Igreja Parreira. E ao meu padrinho Durval Hale, por ser, na família, meu grande incentivador acadêmico, sempre nutrindo meus interesses e sonhos com livros e palavras.

Um obrigado especial para Adriano Guimarães, por ter cedido seu precioso tempo e ter tornado o capítulo II possível e por, além disso, ser uma pessoa extremamente agradável e acessível.

Para concluir gostaria de agradecer a Thatyane Calandrini, pela deliciosa parceria no CPT e ao amigo Lucas Calmon pelo apoio ao longo da jornada monográfica.

PARREIRA, Christiane Igreja. **“Respirando” Samuel Beckett**: ecos na contemporaneidade. Orientador: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, UFRJ. 64 f.

RESUMO

A monografia ora apresentada tem por objeto o exame da obra de Samuel Beckett, destacando as suas principais características e singularidades. Ao mesmo tempo, procura demonstrar a importância da obra para a história da arte no século XX, porquanto ela representou uma ruptura com os cânones até então vigentes. Após o exame das características e peculiaridades, destacando alguns aspectos das principais peças do autor, abordaremos o trabalho de campo desenvolvido. Nesse sentido, a partir de uma entrevista realizada com Adriano Guimarães, destacamos a importância do trabalho dos Irmãos Guimarães relacionado com a obra de Samuel Beckett, além da narrativa da experiência pessoal da autora, como atriz, ao participar da montagem da peça "Fragmentos de Beckett", no Centro de Pesquisa Teatral (CPT) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ao cabo da empreitada, constatamos que a obra de Beckett revolucionou o teatro até então praticado, propiciando o exame da perspectiva da vida e do ser humano com um novo olhar, completamente realista, direto, pragmático, auscultando o vazio e procurando um sentido para a própria existência humana. Ao final, percebemos que essa forma beckettiana de expor a condição do homem é universal e anacrônica, e que por isto continua a ecoar na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Beckett, Irmãos Guimarães, CPT, contemporaneidade

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	A OBRA DE SAMUEL BECKETT	10
3	RESPIRANDO (COM) ADRIANO GUIMARÃES	25
3.1	Processo Criativo.....	26
3.2	Experiment(ação) – uma reflexão sobre o processo com os atores/ performers	30
4	BECKETT E CPT – DIÁRIO DE BORDO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	34
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48
	ANEXO A - Respirando Beckett – Um encontro com Adriano Guimarães	51

1 INTRODUÇÃO

Artista que rompeu definitivamente as convenções teatrais, o irlandês Samuel Beckett (1906-1989) ocupa lugar central na arte do século XX. “Prolífico, escreveu peças para teatro, rádio e televisão, romances, poemas, além de textos que escapam da moldura canônica dos gêneros literários.”¹

Ocupa-se da miséria e da solidão humanas, sem para isso abrir mão da capacidade de rir em meio à tragédia. Sua obra é reflexo de seu tempo, o pós-guerra, onde a falibilidade humana foi cruelmente exposta e a crença na idéia de evolução da sociedade ocidental perdeu-se. A famosa fala: “estamos progredindo”², dita pelo personagem Hamm, em “Fim de Partida”, revela de forma cruel e irônica a condição do homem moderno.

Pouco a pouco, ao longo de seu trabalho, Beckett vai secando a sua fala, achando assim o silêncio, e limitando a ação de seus personagens, até a imobilidade. O que ele busca, através dessa diminuição, é a quebra da idéia de que podemos descrever o mundo, explicá-lo, dar conta dele e de tudo que diz respeito ao humano, através das palavras. O que ele pretende é ocasionar na literatura a mesma ruptura que percebeu ocorrer nas artes plásticas no século XX.

No primeiro capítulo, falarei sobre o autor, sua obra e suas características, sobretudo, o desejo nutrido por ele de que suas palavras estabelecessem uma ligação com as telas abstratas de Bram Van Velde – pintor e grande amigo. No segundo, discorro sobre o trabalho dos Irmãos Guimarães, que aproxima as artes teatrais e visuais, usando como referência os trabalhos desenvolvidos por eles a partir da obra beckettiana. E no terceiro capítulo, relato, através de meu diário de bordo, o processo que vivi como atriz ao participar da montagem de “Fragmentos de Beckett” dentro do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sediado na Escola de Belas Artes (EBA), dirigido por Antonio Guedes.

As peças de Beckett revelam um mistério que não é inteligível, que pode apenas ser vivido com o “eu total”³, mostrando o que abrigamos de mais profundo e incompreensível. Essas questões unem os homens, independente de seu tempo e lugar de origem, uma vez que nenhum de nós é capaz de dizer, com clareza, o que estamos fazendo aqui e qual é o sentido de nossas vidas.

¹ ANDRADE Fábio de Souza. *A importância de Beckett para a modernidade*. In: Revista Cult. São

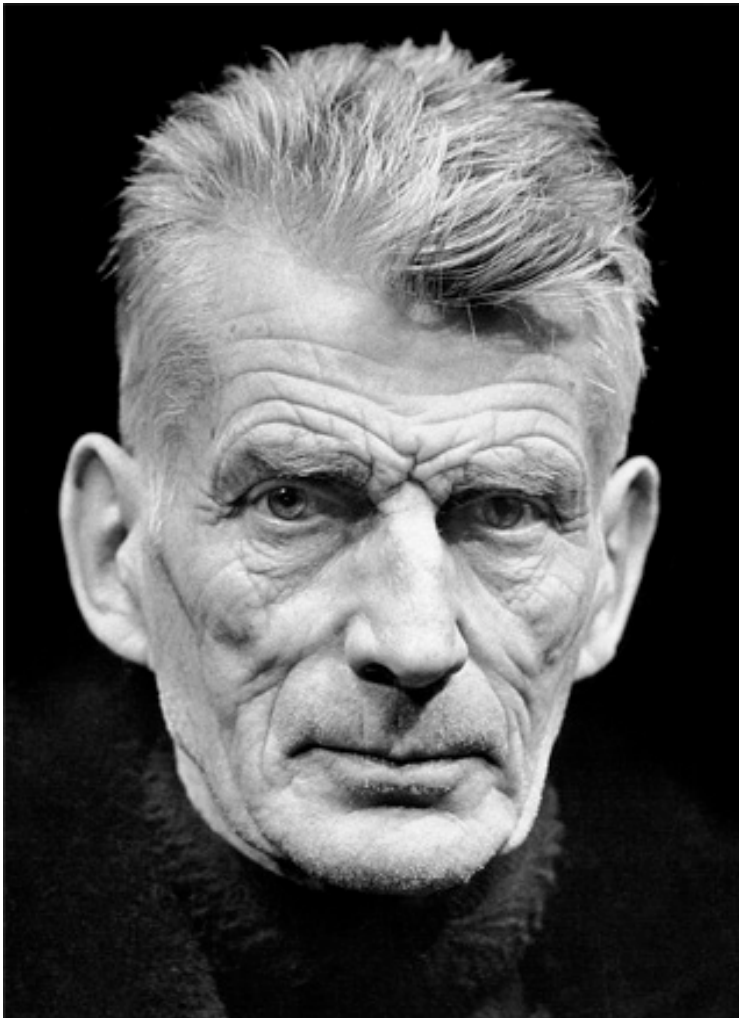
² ANDRADE, Fábio de Souza. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed: Cosac&Naify, 2010, p. 28.

³ WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012, pg. 4.

Portanto, mostra-se natural a necessidade de ocupar-se com a obra de Beckett na contemporaneidade. Para isso, falarei sobre os Irmãos Guimarães, cujo trabalho é colocado ao lado de diretores como: Rubens Ruche e Gerald Thomas, considerados alguns dos maiores encenadores brasileiros do dramaturgo. E, por fim, discursarei sobre o trabalho do qual participei no CPT retomando, mais uma vez, a ligação entre teatro e artes plásticas. Dessa forma, uno os pontos de meu trabalho, a obra de Samuel Beckett e seu eco na contemporaneidade, aliado a questão da ruptura artística do século XX.

2 A OBRA DE SAMUEL BECKETT

Sem a obra, sistema de disfarces e revelações admite-se que o escritor não tenha existência para nós. No escritor só a escrita é mistério e chave. A conversa fiada de datas e fatos, mantida aqui por necessidade de uma causa felizmente perdida, mostra com clareza que o homem, escondido em uma cronologia que ele confessa encoberta pelo nevoeiro, está exposto nas palavras do seu percurso. Sem transparência para si próprio e para os testemunhos, entre os quais vive não-formulado, ele se encontra revelado no problemático álbi de sua invenção.⁴



Samuel Beckett

⁴ JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro, Ed: José Olympio, 1988. p.3.

Samuel Beckett (1906-1989), nascido em Dublin, na Irlanda, foi um dos mais importantes dramaturgos do século XX, cuja obra foi traduzida em mais de trinta idiomas. De uma família burguesa e protestante, graduou-se em 1927 no Trinity College. Desde o princípio, mostrava-se um aluno promissor, com fôlego de erudito precoce, seu talento era dedicado às línguas e literaturas românticas. Após a formatura, muda-se para Paris, cidade onde acaba conhecendo James Joyce.

Após essa temporada parisiense, Beckett retorna à Irlanda, onde passa a dar aulas em Trinity. Após essa experiência, opta por abandonar a carreira acadêmica - dizia ser impossível ensinar aos outros o que não sabia ele próprio. Nesse período, escreveu o estudo crítico “Proust”, comentando a obra do grande escritor francês; e um poema premiado em Paris, o erudito e irônico “Whoroscope”, meditação sobre o tempo que trazia como personagem central o filósofo Descartes na corte da Rainha Cristina. E também, “Finnegans Wake”.

Passou por uma fase de incertezas até decidir trocar Dublin por Londres, onde viveu entre 1933 e 1935. Neste período, traduziu Rimbaud (“Le Bateaux Ivre”) e escreveu seu romance mais joyceano e colorido, “Murphy”.⁵ Nas idas e vindas, retornou a Paris em 1938, quando levou uma facada de um estranho e ficou gravemente ferido. No início da Segunda Guerra Mundial, vinculou-se à Resistência Francesa, juntamente com a sua esposa Suzanne Deschevaux-Dusmenoil, sendo obrigado, em 1942, a fugir para o sul da França, em Roussillon. Beckett dizia: “prefiro Paris em guerra à Irlanda em paz”.⁶ Refugiado, escreve o romance “Watt”, cujo conteúdo coloca em xeque o poder da investigação da linguagem.

Ele retorna a Paris e vive, entre 1946 e 1953, uma fase de grande explosão criativa. Escreve duas peças: “Eleuthéria, publicada postumamente, “Esperando Godot”, além da novela “Mercier et Camier” e a trilogia ficcional – “Molloy”, “Malone Morre” e “O Inominável” – cujo tema central é a solidão do homem.

Este período é marcante também por outro aspecto, visto que a partir desse momento o dramaturgo adota o francês como a sua língua de criação. Beckett tornava-se cada vez mais adepto do “estilo do menos”, analítico, econômico sintática e semanticamente.

O próprio afirmou este aspecto de sua obra em um trecho de “Três Diálogos com Duthuit”, um dos raros momentos em que comentou o seu trabalho. Em certo ponto da conversa ele afirma: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar,

⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p.9

⁶ Id. Ibid.

nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”.⁷

A partir deste momento, o fracasso passa a ser a válvula que impulsiona suas obras. O universo beckettiano, desenvolve-se, portanto, em torno de uma atmosfera peculiar descrita como comitragédia⁸, já que funciona as avessas da tragicomédia. O que vemos em seu trabalho é a possibilidade de rir e divertir-se em meio a um sofrimento inacabável, ao qual o homem está fadado, ao contrário da tragicomédia, que nos mostra um lugar lúgubre que se encaminha para um final feliz. A “comitragédia” é o lugar em que habita o fracasso, campo para a linguagem falha, falas iniciadas a contragosto e difíceis de estancar.

Com essa forma de narrar o mundo, ele corrói por dentro convenções dramáticas e materializa-as em imagens insólitas. As motivações da ação dos personagens – agora cegos, coxos, impotentes – perderam-se para sempre numa história opaca, sucessão de traumas apagados na rotina. Posteriormente, ainda escreveu algumas obras narrativas, diversas peças teatrais, como “Fim de Partida” e “Dias Felizes”.

Em 1969, Beckett foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura. Durante a sua vida, escreveu poemas e textos em prosa, como romances, novelas, contos e ensaios, além de textos para teatro, cinema, rádio e televisão. Faleceu em 1989, em Paris, cinco meses após a morte de sua esposa. Encontra-se sepultado no cemitério de Montparnasse.

Beckett parece ter sido um ser humano tão bom e decente quanto já o foi qualquer escritor forte, e muito mais que a maioria; infinitamente caridoso, interminavelmente bondoso, embora ainda mais infinitamente retraído. Mas como escritor qua escritor, sofreu tudo que sofrem os escritores; mais forte o escritor, mais forte o sofrimento, e Beckett foi um escritor muito forte, sendo mais do que Borges ou Pynchon o último (até hoje) autor inatacável no Cânone.⁹

Para entender a sua arte, é necessário retomar a época em que sua geração se encontrava – o pós-guerra. Estamos falando de um período histórico crucial para o homem ocidental, no qual este se viu diante do fracasso de sua civilização. A crença antes difundida, de que o homem moderno estava caminhando para “um estado verdadeiramente humano, ou seja, esclarecido”¹⁰, cai por terra. O que vemos é que “a humanidade está se afundando numa nova espécie de barbárie.”¹¹

⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p.10.

⁸ Id. Ibid.

⁹ BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. São Paulo: Ed. Objetiva, 1994, p.642.

¹⁰ SOUZA, André Luiz Bonfim. Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida deformada. In: *Revista de Filosofia Argumentos*, ano I, n.1, 2009, p. 9.

¹¹ Id. Ibid.

Logo, a herança beckettiana não pode ser compreendida, se não for devidamente contextualizada, qualquer tentativa de generalização de sua obra, dentro da noção de “condição humana”¹², nos afastaria de sua original vivacidade e particularidade artística, que é, justamente, a de pertencer a este momento tão ímpar da história ocidental.

O homem retratado por ele é carregado de uma simbologia própria, reflexo da falta de crença de que sua luta possa atingir um ideal maior. Beckett percebeu que a própria forma de conceber este discurso não era suficiente para exprimir o tamanho de nossa desilusão com a sociedade moderna, sendo, portanto, qualquer tentativa de conseguir dar sentido e indicar caminhos dentro desse sistema que nos levou à ruína, falha. Daí se explica o minimalismo na obra de Beckett. O sofrimento que ele revela não encontra saída na ação, ele é advindo de um estado de perturbação mental prolongado, para o qual não existe antídoto. A única saída é resistir, não resta nada a fazer. A representação poética desse estado acaba sendo monótona, mínima, evocando toda a dor desse estado de existência, que se esconde normalmente além dos sorrisos.¹³ A arte minimalista, no dizer de Strickland, “caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermináveis”.¹⁴

No final de sua produção artística o minimalismo fica cada vez mais evidente, o dramaturgo passa a produzir peças curtas de caráter elíptico, “baseadas em três princípios fundamentais: o uso do silêncio, a utilização da repetição das palavras, frases e imagens, e a exposição do meio artístico”.¹⁵

Em “Dias Felizes”, Beckett inaugura o que foi denominado “teatro da imobilidade”, com personagens condenados a uma condição limitada de movimentos e a cena composta por um mínimo de imagens, entretanto, repetidas à exaustão. Em *Eu Não* (1972), é visível apenas uma boca e a sombra de um ser taciturno, quase imóvel e de costas para a plateia. O que vemos em cena são poucas imagens reveladas com destaque excessivo, ou expostas ao extremo.¹⁶

¹² Id. Ibid.

¹³ WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012, pg. 13.

¹⁴ FARIA, Fernando Mesquita de. O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – 18 a 22 de junho de 2011 – UFPR – Curitiba*. p. 2. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0447-1.pdf>. Acesso em: 10/11/2013.

¹⁵ Id. Ibid.

¹⁶ Id. Ibid.

O *silêncio*, também chamado “espaço vazio”¹⁷, é utilizado por artistas visuais para criar uma atmosfera de meditação passiva que purifique por completo a plateia.¹⁸ Na música, os “espaços vazios” surgem em forma de pausas, cortes ou fermatas.

“Na obra de Beckett, a ausência de cenários e os silêncios que interrompem momentaneamente as vozes de suas personagens, podem gerar o mesmo efeito: favorecer o clima de meditação”.¹⁹ Abordando o primeiro dos pontos que favorecem o clima meditativo, o silêncio, observa-se o quão essencial ele é para que ocorra a ruptura beckettiana, já que o autor conhecido por ser o dramaturgo da palavra – banal e derrisória, muitas vezes – é também, e sobretudo, o “dramaturgo do silêncio”.²⁰

Beckett posiciona-se como aquele que renunciou à luta, e que tem a paciência e a imobilidade de um sábio de poucas palavras; retirou-se, silenciosamente, da vã agitação do mundo. Como ele mesmo disse, sobre o seu trabalho: “ A experiência de meu leitor estará entre as frases, no silêncio, comunicado pelos intervalos, e não pelos termos do enunciado. [...] sua experiência será a ameaça, o milagre, a memória, de uma trajetória não “falável”.²¹

A sua percepção sobre a importância do silêncio e a necessidade de utilizá-lo para revelar os níveis mais profundos da significância humana, foi descrito por Eni Orlandi em seu livro “As formas do silêncio”, quando ela debate acerca das origens do significado da palavra silêncio ou *silentium*, referida a *silens*, que significa: que se cala, silencioso, o que não faz ruído.²²

De acordo com a autora retornando-se à época clássica, sabe-se que não havia distinção de sentido entre a palavra *sileo* e *taceo* (calar). Nestes tempos longínquos, *sileo* não designava propriamente “silêncio”, mas “tranquilidade”, ausência de movimento ou ruído.²³

Empregava-se *sileo* para falar das coisas, das pessoas, e, especificamente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio. A nossa metáfora aproveita esse impulso etimológico. Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe pois a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados

¹⁷ Id. Ibid.

¹⁸ LEUCHS, Louisa Elena. *Minimal B: Samuel Beckett and Minimal Art*. Washington: The George Washington University Press, 2002, p.10.

¹⁹ BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Last Style*. New York: Oxford University Press Inc, 1987, p.22.

²⁰ BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p.104.

²¹ ANDRADE, Fábio de Souza. *Esperando Godot*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p.22.

²² ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. São Paulo: Ed UNICAMP, 2007, p. 33.

²³ Id. Ibid.

apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos.²⁴

Considerando-se o fato de que há uma progressão histórica que nos levou do silêncio para a verbalização e, ainda, que com o passar do tempo houve uma aceleração da produção de linguagens e contenção do silêncio, nos vemos em uma sociedade pautada pela palavra e pela a necessidade de significação, ou seja, “a identidade – coerência, totalidade, unicidade – produzida pela nossa relação com a linguagem nos faz visíveis e intercambiáveis (familiares à espécie humana)”.²⁵ O silêncio representa o que seria capaz de transtornar essa unicidade, ou seja, o que nos leva a questionar o que há de mais profundo e incompreensível em nós.

“Faz-se necessário recordar Belacqua, o inventor do silêncio, ou como diz o próprio Beckett: “o inventor das palavras furadas pelo silêncio”.²⁶ A personagem é originária de Dante, do Canto IV, do Purgatório, da “Divina Comédia”. Ela é uma figura pertencente ao grupo dos indolentes e mostra-se uma “criatura que renunciou à luta, tem a paciência e a imobilidade de um sábio de poucas palavras; retirou-se silenciosamente da vã agitação do mundo.”²⁷ No Canto IV, Dante encontra-se no Limbo, onde estão as almas que não tiveram batismo: “Somos por essa causa, essa somente, perdidos, mas nossa pena é só esta: sem esperança ansiar eternamente”²⁸.

Para ali fomos e, tendo contornado um rochedo, deparamos com uma multidão de almas acolhida à sombra, repousando como se vencidas pela preguiça. Uma, que mais do que as outras parecia fatigada, estando sentada abraçava as pernas e entre os joelhos prendia a cabeça. Exclamei: ‘Vede, ó caro Mestre, quanto ama a negligência esse que irmão da preguiça me parece.’²⁹

²⁴ Id. Ibid.

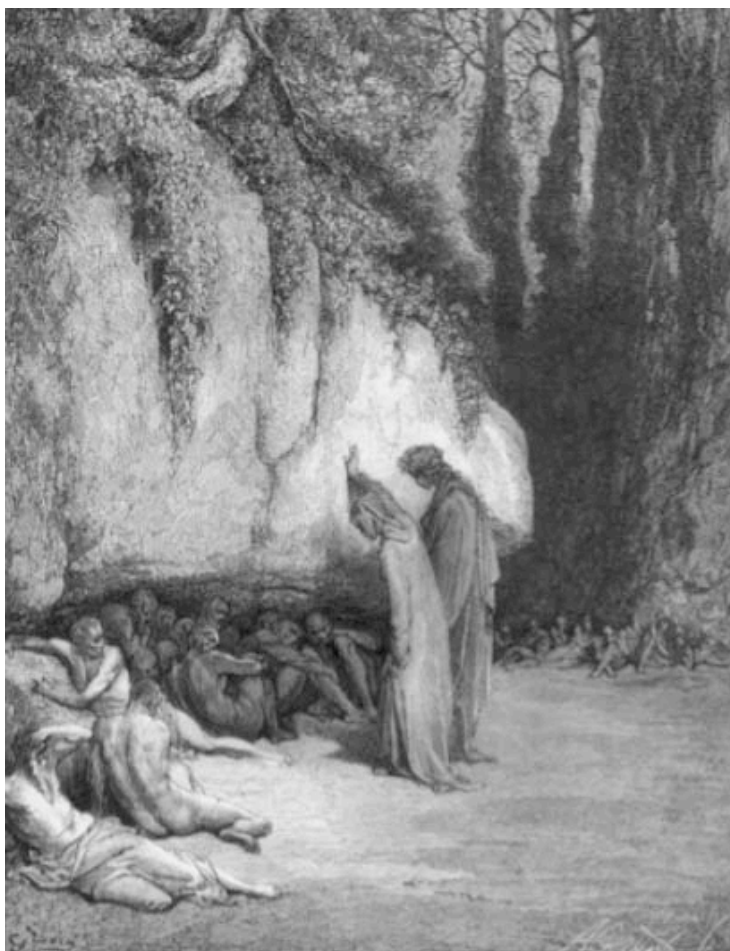
²⁵ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. São Paulo: Ed UNICAMP, 2007, p. 33.

²⁶ BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p.105.

²⁷ Id. Ibid.

²⁸ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2004, p. 44.

²⁹ Id. Ibid, p. 59.



As “almas negligentes” do Canto IV de Dante ilustrado por Gustave Doré

Belacqua estava presente no trabalho do autor, desde os primórdios, servindo-lhe de *alter ego* em seus escritos iniciais, de forte cunho biográfico. Esta “figura enigmática remete, em Beckett, ao enigma de seu próprio silêncio.”³⁰ A personagem é protagonista do romance “Dream of Fair to Middling Women”, no qual o autor “empresta-lhe não só o desejo de tornar-se escritor, como também o projeto de criar *uma escritura permeada de silêncios*.”³¹

A busca pela concretização desse projeto, o de criar uma obra pautada pelo silêncio, leva Beckett a tornar-se um autor essencialmente minimalista. Como salienta Fernando Mesquita de Faria, “Eu Não” é um drama de ação ausente. As personagens são desencarnadas

³⁰ BERRETTINI, Célia. Samuel Beckett: Escritor Plural. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p.105.

³¹ Id. Ibid.

e suspensas no espaço. As palavras e frases são segmentadas. O “eu” de “Eu Não” é, talvez, “a maior personagem dramática minimalista do repertório beckettiano”.³²

A Boca, protagonista da peça, ao não aceitar a sua existência, acentua o silêncio corrosivo. E o silêncio surge entre as palavras, nas entrelinhas e na forma escrita, mais explicitamente. Os pensamentos são quebrados e incompletos, e acabam por “frustrar” o espectador na expectativa de uma compreensão linear do texto dito pela Boca. Tais pensamentos, compostos por elipses de frases curtas, permitem pequenas pausas e reticências no decorrer da peça que, muitas vezes, aparentam ser drásticas, em função da falta de sequência no discurso.³³

Pode-se observar que toda a obra de Beckett possui características minimalistas, entretanto duas de suas peças chamam a atenção, visto que estão permeadas pelo silêncio quase absoluto: “Ato sem Palavras I” e “Ato sem Palavras II” – nelas, à exceção da música de fundo, as palavras estão ausentes e a movimentação é mínima.

O coroamento do estilo minimalista veio com a peça “Respiração”, “considerada a obra mais curta de Beckett e talvez de toda a dramaturgia ocidental”³⁴, aonde, mais uma vez, o autor apropria-se do silêncio para criar um ambiente meditativo. É uma peça que dura pouco mais de um minuto. No palco, vemos lixo espalhado por todos lados, em seguida, escutam-se dois gritos acompanhados pelo barulho de uma respiração constante. Estes elementos reunidos: o silêncio, os gritos e a respiração compassada, fazem “dessa peça um drama minimalista definitivo”.³⁵

“Respiração” não tendo movimentação alguma, nos remete à composição de John Cage, 4’33”, em que um pianista sobe ao palco, senta defronte ao piano e, num gesto cuja intenção seria a de executar a peça, aguarda o tempo que dá nome à música. Depois se levanta e caminha para fora do palco. O compositor criou a sua obra inspirado em um trabalho de James Joyce, que, por sua vez, foi uma das inspirações de Beckett. A composição *Roaratorio*, de Cage, seria baseada no romance considerado obra-prima de Joyce, *Finnegan’s Wake*. A peça entrelaça a tradicional música irlandesa, com o texto proveniente do romance e os sons mencionados no livro. Joyce dispensa a narrativa formal e a estrutura linguística, justamente como faz

³² FARIA, Fernando Mesquita de. *O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – 18 a 22 de junho de 2011 – UFPR – Curitiba, p. 3. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0447-1.pdf>. Acesso em: 10/11/2013.

³³ BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett’s Last Style*. New York: Oxford University Press Inc, 1987, p. 35.

³⁴ FARIA, Fernando Mesquita de. *O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – 18 a 22 de junho de 2011 – UFPR – Curitiba, p. 4. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0447-1.pdf>. Acesso em: 10/11/2013.

³⁵ Id. Ibid.

Cage ao abandonar os elementos normais de composição para imprimir sua própria estética musical. Apesar disso, Joyce normalmente utiliza um excesso de informações em sua criação artística, diferentemente de Cage e de Beckett, que trabalham com o mínimo de informação.³⁶

Outro princípio de seu trabalho é o da *repetição*. Em “Cadeira de Balanço”, por exemplo, Beckett repete uma série de frases, como: “tempo de se decidir” (repetida 16 vezes) e “ao fim da longa jornada” (repetida 13 vezes). Este recurso é utilizado por outros artistas deste período, como Karlheinz Stockhausen. O compositor alemão criou “Stimmung”, uma peça musical em que observamos o seguinte: seis sons são produzidos e assimilados por seis cantores que repetem, a mesma melodia, de forma constante e inalterada, por cerca de uma hora. O público, assim como em “Cadeira de Balanço” espera uma alteração, um desenlace, algo que altere a ordem do que é apresentado, entretanto, tal mudança não ocorre. A obra nos deixa nesse vácuo, de que não existe nada além dessa repetição, não há nenhum lugar para se chegar, nenhuma conclusão a ser tirada.

Por último, temos a *falta de detalhes*. Beckett não se preocupa em descrever os seus personagens, ele vai de encontro ao caminho do psicologismo. Nas rubricas de suas peças não encontramos informações sobre eles, nem em suas falas, o que revela, mais uma vez, que sua intenção não é fornecer respostas. Como ele mesmo disse, de forma irônica, tinha receio de que seus personagens não tivessem muito a lhe dizer.³⁷

Este aspecto reflete o trabalho do ator beckettiano, já que para desempenhá-lo de forma satisfatória, em sua interpretação, também deve abrir mão dos excessos, nesse caso dos métodos e conceitos de atuação, abandonando quase todos os recursos interpretativos cristalizados.³⁸ Seu trabalho é centrado no desenvolvimento de uma consciência corporal e na economia dos gestos, logo a imobilidade é a sua forma certa de condução. “O ator beckettiano caminha em direção oposta ao texto que o conduz, desconstruindo os elementos tradicionais do teatro, fragmentando e desumanizando suas personagens, fato que o aproxima das competências e condições exigidas ao ator pós-dramático.”³⁹

³⁶ FARIA, Fernando Mesquita de. *O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – 18 a 22 de junho de 2011 – UFPR – Curitiba. p. 4. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0447-1.pdf>. Acesso em: 10/11/2013.

³⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. *Esperando Godot*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p.15.

³⁸ FARIA, Fernando Mesquita de. *Poética da penúria: o ator beckettiano*. In: Qorpus – Ed. No 8 - UFSC – Santa Catarina. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-008/poetica-da-penuria-o-ator-beckettiano-fernando-faria/>. Acesso em: 19/11/2013.

³⁹ Id. Ibid.

Na realidade, o seu objetivo é permitir que seu público assimile a obra não somente por vias racionais, mas também através de um estado meditativo. Há, nesse ponto, uma ruptura do teatro de Beckett com a comunicação usual no teatro.

Com efeito, a história do teatro confunde-se com a história do homem e sua necessidade de comunicação, desde o princípio, quando o nosso ancestral primitivo tentou entrar em contato com as forças da natureza imitando seus sons e movimentos de maneira instintiva e passando a usar máscaras como disfarce. Comunicação, etimologicamente, provém do latim *communicatio*, que significa atividade realizada conjuntamente, e encontra suas raízes no ambiente religioso.⁴⁰

Nos primórdios do Cristianismo, existiam duas tendências para interpretar o isolamento que juntamente com a contemplação eram as condições para se conhecer e se aproximar de Deus. De um lado, os anacoretas, religiosos que viviam afastados radicalmente do convívio das pessoas; de outro, os cenobitas, que viviam em conventos e mosteiros (*cenóbios* provém do grego *koinóbion*, que significa o lugar onde se vive em comum).

Desse modo, nos mosteiros, o ato de jantar ou de tomar a refeição da noite em comum recebeu o nome *communicatio*, e significava mais a situação de fazer algo com outras pessoas do que propriamente o ato de comer, o que o relaciona então à prática de romper o isolamento. Na realidade, o termo comunicação não nasceu do desenvolvimento natural das relações sociais entre os homens, mas de uma prática que surgiu com a intenção de romper o isolamento dos eclesiásticos em determinadas situações de convívio entre seus pares. Mas, para haver comunicação, o simples convívio não é suficiente. Afinal, comunicar é compartilhar. Assim, o fato de irmos ao teatro assistir a uma peça não consiste numa ação comunicativa mesmo sendo uma prática coletiva, e tampouco por ficarmos um determinado tempo juntos (atores e plateia).

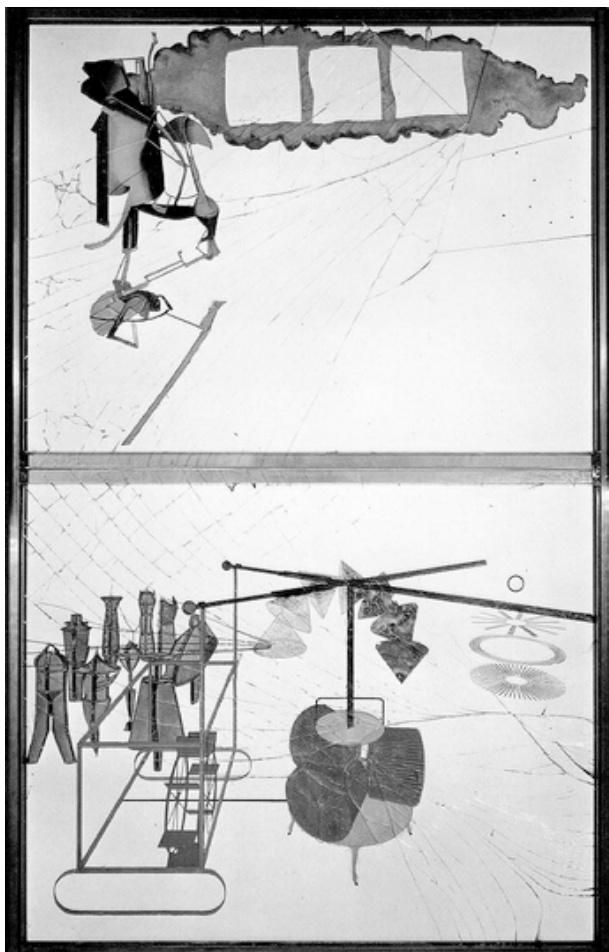
No “Grande Vidro” (“La mariée mise à nu par ses célibataires, même”), de Marcel Duchamp, “nós nos vemos frente a um desdobramento múltiplo no gesto de olhar a obra: vemos os elementos que formam a composição do quadro, vemos, através dele, devido à sua transparência, outros objetos, outros quadros na sala onde ele está colocado”⁴¹, por esse

⁴⁰ DEZOTTI, Clara Beatriz da Silva. *O teatro como meio de comunicação*. São Paulo. 2006. p. 16. Disponível em:

<http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/45d897b609d6ff1bbf675d0a5adfbdd1.pdf>. Acesso em: 12/11/2013.

⁴¹ GUEDES, Antonio. *A cena, a plateia...dois universos, muitos sentidos*. Rio de Janeiro. 1998. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf>.

motivo é uma exigência que a obra seja colocada sempre no centro da sala em que for exposta. Além da relação estabelecida entre a obra e os diversos elementos que compõem o espaço, nós vemos nosso reflexo ao olhar a obra, escancarando, assim, o verdadeiro produtor de significados.



“La mariée mise à nu par ses célibataires, même”, Marcel Duchamp (1915-1923)

Como explica Antonio Guedes:

o “Grande Vidro” é, na verdade, mais do que uma representação do mundo ou do indivíduo: é uma secção, uma rachadura, uma fenda no mundo através da qual vemos um espaço vazio à espera de significação. Temos à nossa frente não um dizer sobre alguma coisa, mas uma subtração à fala, um espaço aberto, do qual participamos na medida em que dele não podemos nos excluir, pois estamos refletidos na obra. Quadro que espera ser habitado. Fechado numa sala, não tem valor. A obra só está presente e só se completa a partir do olhar do espectador. Não oferece nenhum sentido à princípio. Todos os elementos estão colocados para serem articulados e qualquer leitura é já movimento de povoar esse espaço.⁴²

⁴² Id. Ibid.

De fato, o sentido do “Grande Vidro” está na busca de sentido. “Mas isso não significa que falta sentido à obra. Ela é uma espera pelo olhar que a habitará e que se completa com a imagem do espectador. Mesmo que o sentido seja, simplesmente, olharmo-nos a olhar através de uma imagem incompreensível.”⁴³

É o que ocorre com a obra de Beckett. A cena cria relações, não fala sobre elas. O teatro mostra-se como uma possibilidade de o mundo se criar. Sua perspectiva dirige-se para a ampliação das maneiras de ver o mundo. Nenhuma realidade está dada de antemão, pois a realização da obra depende de uma relação que envolve dois universos que não existem *a priori*.

Em conclusão, o teatro de Beckett rompe qualquer ambição do homem moderno de querer significar alguma coisa. Em lugar disso, revela o absurdo em que vivemos. Adorno, reconhecendo esse aspecto de sua obra, diz: “Beckett como um artista que, à semelhança de Kafka, explode por dentro a arte, em oposição a uma abordagem engajada, como as de Brecht e Sartre, que a subjuga de fora e, portanto, questiona os limites da arte apenas na aparência.”

44

A preocupação com o absurdo, que perpassa todo o trabalho de Beckett, é um fenômeno contemporâneo e histórico. A palavra “absurdo” significa irracional ou incongruente e, em seus primeiros usos, referia-se à desarmonia ou dissonância. No seu uso atual, em sentido literário, trata-se da ausência de sentido, seja como padrão inteligível, seja como valor.

Todo homem tem o desejo de conhecer. Isto significa enxergar tanto um padrão quanto um propósito. Quando a vida não parece oferecer esse tipo de sentido, ou nem mesmo permitir que ele seja possível, só resta à frustração. É esse estado de espírito que Beckett explora em seus romances e suas peças. Homem culto, conhece não só o desespero do homem moderno, mas também a longa história que desembocou nele, e que desafiou os filósofos, desde os pré-socráticos até Heidegger, Sartre e Wittgenstein.

Com efeito, o problema do absurdo não surgiu no século que vivemos, mas ele hoje é mais agudo do que antes. O homem volta o seu olhar para os milênios anteriores que compõem a sua biografia intelectual e depara-se com os destroços de um grande número de sistemas filosóficos. São esses os “cadáveres” a que Vladimir e Estragon se referem no

⁴³ FARIAS, Manoel Moacir R. *Beckett: Silêncios. Ensaio a partir da poética cênica de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2011, p. 38.

⁴⁴ SOUZA, André Luiz Bonfim. *Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida deformada*. In: *Revista de Filosofia Argumentos*, ano I, n.1, 2009, p. 9.

segundo ato de “Esperando Godot”. “Pensar não é o pior”, diz Vladimir, “o que é terrível é ter pensado.”⁴⁵ O espetáculo do fracasso de tantas tentativas de explicar o homem e o universo impõe uma insegurança à mente moderna.

Considera-se a mais antiga tentativa da civilização ocidental de explicar, racional e sistematicamente, a natureza do homem e do universo, aos hilezoístas de Mileto, no século VI a.C.. Tales de Mileto “tentou fazer duas coisas: explicar a natureza da matéria pela identificação de um princípio material comum ao qual teoricamente seria possível reduzir todas as substâncias mais complexas, e explicar a relação entre matéria e espírito.”⁴⁶ Para a primeira questão escolheu a água como elemento comum de todas as substâncias materiais e para a segunda disse: “todas as coisas estão repletas de deuses.”⁴⁷, ideia que foi interpretada por Aristóteles como uma teoria de que toda a matéria contém espírito.

Heráclito de Éfeso, o último dessa escola, levou a abordagem à sua conclusão lógica: “a ênfase está na constância da mudança, o princípio material que, julgava ele, só poderia ser o fogo”⁴⁸. “Tudo flui e nada fica”, diz, “tudo cede e nada é fixo.” Tudo se encontra num estado devir; nada nunca é: “não se pode mergulhar duas vezes no mesmo rio, porque outras águas e depois mais outras estão fluindo perpetuamente.”⁴⁹ Daí porque o ser não é inteligível ao homem, porque nunca pode ser extraído do fluxo do tempo. Embora Heráclito não tivesse a intenção de negar toda ordem coerente, a consequência do seu pensamento é que a ordem que existe está quase integralmente além da compreensão do homem. O universo da experiência humana “não passa de um monte de entulho empilhado aleatoriamente.”⁵⁰

Essa noção da vida e da realidade humana seria mais tarde retomada por Beckett e pelo seu tido teatro do “absurdo”, já que se nada faz sentido, nada apresenta um propósito, “ser artista é fracassar”.

Ele reconhece nos quadros do amigo, Bram Van Velde, essa característica, percebendo que ele tinha se tornado pintor abstrato porque a pintura figurativa era impossível: não existia mais realidade a representar.

⁴⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. *Esperando Godot*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p.54.

⁴⁶ WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012, pg. 16.

⁴⁷ Id. Ibid.

⁴⁸ Id. Ibid.

⁴⁹ Id. Ibid.

⁵⁰ Id. Ibid.

Beckett acredita que Van Velde obteve sucesso porque um pintor pode voltar-se para a pura abstração, assim como um escultor ou um músico. Inspirado por essa idéia continuou tentando “encontrar uma forma que acomode a bagunça.”⁵¹ através da escrita.



Quadro de Bram Van Velde

Em 1965, roteirizou e dirigiu a sua única obra criada especificamente para o cinema, onde formula uma descrição da sensação de fugir de uma consciência por demais aguda da realidade. A fim de representar essa percepção o filme divide seu protagonista em dois elementos: objeto (O) e olho (E). “O está fugindo de E, e E está perseguindo O. Uma convenção da obra estabelece que, quando o ângulo de visão que E tem de O, e normalmente E vê por trás, é maior de 45°, O fica desconfortavelmente consciente de estar sendo percebido e ou foge ou vira-se para reduzir o ângulo.”

Ao longo do filme, E tenta encarar O, mas não consegue. Até que O cai em profundo sono e E consegue ficar de frente para ele. Quando O abre os olhos e, finalmente, enxerga E, este entra em desespero, fecha os olhos e cobre o rosto com as mãos.

Para Eugene Webb, professor de Literatura Comparada da Universidade de Washington:

⁵¹ WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012, pg. 24.

O ego, com todos os seus hábitos de distorcer a realidade ou de tentar impor-se a ela, é mais uma tela, como a tela de conceitos e de raciocínio, que se interpõe entre os verdadeiros olhos e a percepção direta do ser. Nas diversas peças vemos esses padrões de hábitos em diferentes estágios de dissolução ou de congelamento, dependendo do caso. Onde há uma possibilidade de eles poderem finalmente dissolver-se e desaparecer, o interesse disso para a peça é que os personagens nos quais isso está ocorrendo possam, por meio desse processo de morte e liberação interior, tornar-se, enfim, eles mesmos. Tornar-se eles mesmos é o passo essencial para ver com seus próprios olhos, e isso, por sua vez, é a única coisa que pode levá-los à visão e ao silêncio diretos, uma paz que, literalmente, eludiria o humano entendimento porque seria a própria imediatez de suas vidas, a verdade de seus próprios corações, o amor de seus próprios corações, o ódio de seus próprios corações.⁵²

Em suma, a obra de Samuel Beckett pode representar o desespero, mas não se entrega a ele. O desespero é a parte da realidade do nosso tempo, e como artista sincero Beckett teve que ser fiel a essa realidade. Para encontrar um caminho além do absurdo, é preciso atravessá-lo.



"Le Saut dans le Vide" (O Salto para o Vazio) de Yves Klein, 1960.

⁵² WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012, p. 30.

3 RESPIRANDO (COM) ADRIANO GUIMARÃES



Imagem da performance “Respiração -”

Na busca por encenadores brasileiros contemporâneos que trabalharam com os textos de Samuel Beckett, encontrei os Irmãos Guimarães. Meu primeiro contato foi através do site, onde tive acesso a fotos, descrições sobre os trabalhos (peças, montagens, instalações), textos teóricos e algumas entrevistas - fiquei completamente encantada com o que vi. Sobretudo, ao perceber a forte ligação de seu trabalho com as artes plásticas, assunto que se reflete na obra de Samuel Beckett e na proposta de trabalho do Centro de Pesquisa Teatral.

Após esse descobrimento, entrei em contato com Adriano Guimarães, com o intuito de agendar uma entrevista, para que assim pudesse compreender melhor o seu trabalho e, a partir disso, escrever com mais propriedade sobre sua obra. Desde o início ele se mostrou aberto e disponível e, por sorte, estava no Rio de Janeiro produzindo seu próximo trabalho, o que facilitou o nosso encontro. Ele ocorreu em uma livraria onde nós conversamos por cerca de cinco horas.

A partir disso, redigi este capítulo procurando estabelecer um diálogo entre as obras dos Irmãos Guimarães e de Samuel Beckett, sem perder de vista as relações que esse encontro estabelece com outras vertentes da cena teatral atual, ampliando assim a discussão contemporânea sobre o teatro.

3.1 Processo Criativo

O mundo invisível não tem forma, não muda nunca, ou pelo menos não sofre modificações como nós as entendemos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é a fluidez. Suas formas vivem e morrem.⁵³

Adriano diz que não existe uma única forma de se fazer teatro. Como Matteo Bonfitto, pensa que não existe o “teatro”, existem “teatros”, diferentes entre si e que utilizam diferentes matizes no processo de criação do próprio fenômeno. “Há teatros que partem do texto dramático, outros de imagens coletadas, outros de experiências vividas, outros ainda já de técnicas construídas...”⁵⁴

Explica que gosta de trabalhar com o “a partir de”, mecanismo que usa uma obra, como a de Samuel Beckett, por exemplo, para dar o pontapé inicial a sua criação. Esse processo repete-se em uma série de trabalhos como a peça mais recente, “Nada”(2012-2013), inspirada pela obra de Manoel de Barros e a exposição “Língua em Babel”(1992), inspirada pelo conto “Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges. Adriano deixa claro que essa forma de trabalho não é uma invenção deles, diz que não somos folhas em branco e precisamos partir de algum lugar. Em seguida, fala que também trabalha de outras formas, e cita o exemplo de sua primeira peça: “Provisoriamente Paixões” (1989), que foi toda montada para dar conta de uma imagem que havia sido concebida pelos Irmãos: um corpo masculino em uma mesa de dissecação de cadáveres. Ao seu lado, uma mulher com vestido de festa, claramente não médica, nem enfermeira segurando instrumentos de dissecação.

Essa forma multifacetada de criar cenicamente remete ao trabalho desenvolvido por Peter Brook, onde as ferramentas de criação não são entendidas como algo estático, definitivo. “São recursos que podem ser utilizados e descartados em função da necessidade de descobertas e transformações relacionadas ao objeto ou objetos de investigação”.⁵⁵

Como o passar do tempo, os Guimarães foram experimentando diversos meios e dispositivos de criação, dialogando com a tendência contemporânea da dissolução das barreiras artísticas. Sua obra reverberou no teatro, nas artes plásticas e na performance, e por isso, Adriano encontra dificuldade ao nomeá-la. Considera sua arte híbrida, sendo assim, pertence a um lugar de interstício, um campo de transição entre as artes, um lugar entre.

⁵³ BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1999. P. 74.

⁵⁴ BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006. p. 125.

⁵⁵ Id. Ibid.

Adriano diverte-se ao perceber que esse aspecto de seu trabalho desenvolveu-se de forma muito espontânea, já que ele e seu irmão não faziam ideia do que estavam fazendo quando começaram a trabalhar. Conta que não tinham nenhum embasamento teórico teatral, não sabiam o que podia ou não ser feito nesse meio artístico e foram guiados apenas por seus impulsos de criação, que naturalmente uniram essas diferentes expressões. Sem saber muito bem como fazer, mas fazendo, os Irmãos Guimarães foram descobrindo a sua própria linguagem.

A origem do diálogo dos Irmãos Guimarães com a obra de Samuel Beckett, tem suas raízes em uma história familiar. Após o falecimento de seu avô, eles foram mexer nas caixas que ele havia deixado e descobriram uma série de coisas que ele havia guardado: cartas, receituário, lista de compras e anotações de pacientes (seu avô era oculista). A partir disso, questionaram a possibilidade de reconstrução de um indivíduo, através do que ele deixou, seus rastros, a pegada deixada por seus objetos. Isto os tocou a tal ponto que decidiram transformar essa ideia em um trabalho, a princípio pensaram em fazer uma exposição com esses objetos, mas depois perceberam que esse não era o caminho, já que “ficou claro que essa operação deveria ser um pouco mais complicada”.⁵⁶ Lembraram-se da peça “Dias Felizes”, da personagem Winnie e de sua relação com seus objetos e, assim, deu-se início a sua relação com Samuel Beckett, que já perdura por mais ou menos doze anos.

⁵⁶ GUIMARAES, Adriano. *Entrevista com Adriano Guimarães*, realizada por mim no dia 25/04/2014, na Livraria Travessa do Leblon, Rio de Janeiro.



Vera Holtz como Winnie, na peça “Dias Felizes”



O triângulo amoroso de “Jogo”:M1, H, M2

Ao longo desse tempo eles criaram uma teatrologia multimídia: “Felizes para sempre”(1998-2001), “Todos os que caem” (2003), “Não ficamos muito tempo...juntos”(2002-2005) e “Resta pouco a dizer” (2008-2011). Adriano conta que planeja

estrear mais um trabalho baseado na obra de Beckett, construído dentro da lógica de apropriação de sua obra. Para Nicolas Oliveira

os textos originais de Beckett funcionariam como ready-made [...] Adriano e Fernando partem de um universo moderno regulado pelos textos de Beckett, utilizando-os em deslocamentos propostos pela máxima duchampiana - a apropriação e o jogo - e chegam a esfera contemporânea, desestabilizando a linguagem do teatro, prática essencialmente clássica [...] A manifestação trans ou pluridisciplinar do irmãos Guimarães mostra que em arte contemporânea não existem camadas puras.⁵⁷

A propriedade com que os Guimarães constroem essas relações foi reconhecida por Gerardo Mosquera, curador cubano, que promoveu em 2003 um evento no MASP chamado: “Panorama da Arte Brasileira”, incluindo alguns de seus trabalhos. Adriano pensa que essa escolha não foi por acaso e diz que Mosquera tem uma tese sobre a forma como o Brasil absorve movimentos artísticos, de acordo com ele, essa forma é baseada não em uma dinâmica de rompimento, mas em uma dinâmica de reorganização. Para ele, os artistas brasileiros pegaram, por exemplo, o concretismo, bagunçaram-no, e, a partir disso, surgiu o neo-concretismo, pensamento que dialoga com a antropofagia de Oswald.

A relação dos Irmãos Guimarães com Beckett passa por esse lugar, de reorganização, já que ao criar Adriano pensa até onde pode tencionar uma obra, sem desestruturá-la. Comparando-a a um brinquedo: “até que ponto posso mexê-lo, sem quebrá-lo? Até que ponto eu posso subvertê-lo sem destruí-lo? [...] essa é a liberdade. As escolhas são individuais e eu não tenho a fórmula delas. É a minha experiência que está em jogo.”⁵⁸

Seu gosto pela experimentação reverbera em características pessoais. Pois ele se diz muito curioso e expõe a necessidade de estar sempre conversando, dialogando. Vê-se pautado por uma política do encontro como estratégia de criação. Para ele: “a maneira como que operamos surge a partir desse encontro, dessas trocas que vão sendo geradas. Estarmos aqui respirando o mesmo ar, estarmos juntos em um mesmo lugar, falando sobre alguma coisa, isso gera algo. O “a partir de” vem desse lugar”⁵⁹.

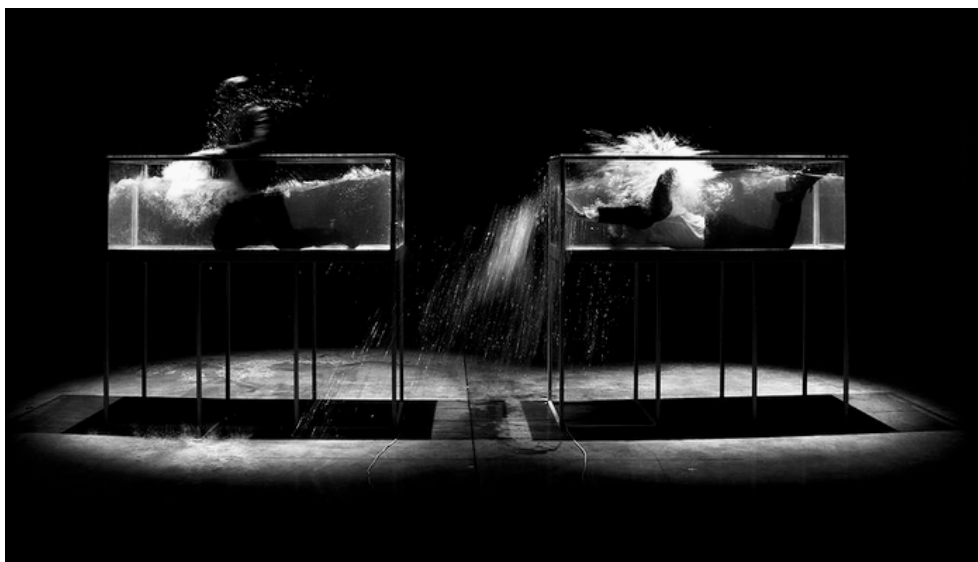
Acredita que a respiração é a base de tudo, troca fundamental do corpo com o ambiente. “Através dela, de certa forma, esse ambiente entra em você, passa por dentro de você e você devolve uma outra coisa para ele. Isso é infinito, esse fluxo de trocas. Eu acredito

⁵⁷ GUIMARAES, Adriano. *Todos os que caem*. Brasília: Ed., 2004, p.14.

⁵⁸ GUIMARAES, Adriano. *Entrevista com Adriano Guimarães*, realizada por mim no dia 25/04/2014, na Livraria Travessa do Leblon, Rio de Janeiro.

⁵⁹ GUIMARAES, Adriano. *Entrevista com Adriano Guimarães*, realizada por mim no dia 25/04/2014, na Livraria Travessa do Leblon, Rio de Janeiro.

muito nele e penso nele, as coisas funcionam assim para mim e acredito que no mundo. Eu *respiro* o Beckett, ele passa pelo meu corpo, e a partir daí, nasce uma outra coisa”⁶⁰.



Performance “Respiração +”

3.2 Experiment(ação) – uma reflexão sobre o processo com os atores/performers

“A manifestação trans ou pluridisciplinar dos Irmãos Guimarães demonstra que em arte contemporânea não existem camadas puras. Há diversidade, complexidade. Sobreposição e intersecção entre linguagens são procedimentos da ordem do dia. Ao criarem uma zona de interstício como contraponto ético a tudo que é cristalizado, tomam o corpo como objeto de metalinguagem. Com seus metacorpos, Adriano e Fernando produzem novos sentidos e criam novas possibilidades para a arte.”⁶¹

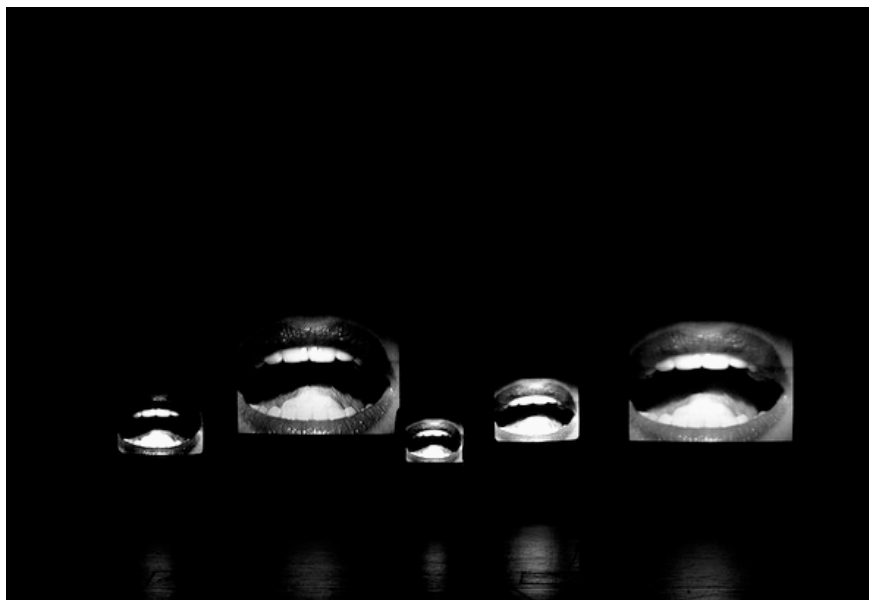
O *metacorpo* é um corpo aberto à experiência, instigado a se colocar nesse lugar de suspensão, onde é revelado através da sua simples presença. Durante a pesquisa da teatrologia Adriano solicita que os atores estejam abertos a experimentação, disponíveis para o jogo. Cria relações através de dispositivos, ou seja, ao invés de psicologizar o trabalho, cria formas para que os atores acessem seus canais de criação, fazendo com que eles vivam experiências e, a partir delas, construam uma memória.

Esse tipo de ensaio trabalha com a ideia de *materialidade*, que segundo ele é fundamental para os textos de Beckett, como, por exemplo, o “Eu Não” - onde Beckett coloca

⁶⁰ Id.Ibid.

⁶¹ GUIMARAES, Adriano. *Todos os que Caem*. Brasília, S. Ed., 2004. P. 14.

a personagem (boca) sentada em uma cadeira a dois metros de altura falando interruptamente. Para Adriano, essa situação em si já cria algo no corpo do ator, o que ele utiliza para compor a cena, já que para ele a grande questão é armar durante os ensaios uma experiência com os atores que arranhe um pouco o que ele pensa ser a experiência proposta do texto.



Replicação da boca de “Eu Não” no espaço cênico

Adriano reflete como trabalhar o ator em “Ato Sem Palavras II” – peça curta, sem palavras, que apresenta dois sujeitos que repetem ações cotidianas, como escovar os dentes e vestir roupas. Um deles é atrapalhado, e o outro, ágil. Para trabalhar a cena, diz que pediria para o ator atrapalhado vestir a calça, enquanto pensa em outra coisa e faz alguma outra ação, como atender a uma ligação. Ressalta a importância do engajamento do ator, ele realmente tem que fazer as coisas que são propostas e não representar esses gestos, no caso da ligação, por exemplo, colocaria alguém de verdade para ligar e falar com ele durante o exercício.

Essa compreensão do trabalho dialoga com a proposta stanislavskiana sobre as ações físicas, principalmente no ponto em que fala sobre a importância dos objetivos definidos no trabalho do ator. Stanislavski diz que não pode haver uma ação cujo “objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo”⁶², em seu lugar, deve-se focar no que levou a aparição dessas emoções e, assim, os sentimentos virão naturalmente. Dessa forma é possível “viver aquilo que se oculta sobre as palavras [...] Filtrar, através de nós, todo o

⁶² STANISLASKY, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1976, p. 65.

material que recebemos do autor e do diretor [...] Ele passa a ser parte de nós espiritual e até fisicamente”⁶³.

Cada ator responderá aos estímulos que lhe são impostos de diferentes formas e, sabendo disso, Adriano diz:

“Agora, como você vai fazer isso? para que caminho você vai ali? O que você pensa na hora te altera, altera tudo. Tem uma frase do Manuel de Barros que diz: “meu avesso é mais visível que um poste”. O teu pensamento te revela, ele me traz leitura. Eu não vou adivinhar o que você está pensando, mas não me interessa saber, o que me interessa é a leitura que eu vou fazer disso, essa coisa pequenina de perceber as coisas. Allan Kaprow fala sobre o gesto banal, a partir daí podemos pensar que um cumprimento com as mãos, se for muito demorado, pode significar outra coisa, ou por exemplo, beber água muito devagar, muito depressa, essas pequenas coisas tiram a gente do eixo e podem ser usadas em um processo. O Antunes vai falar “isso é horrível pro teatro porque temos que fazer de uma maneira igual, todos os dias. Não posso colocar um ator ali, no jogo, ele vai ficar à mercê do *imponderável*. O público não merece esse tratamento.” E pra mim é justamente o contrário: *eu quero que, de alguma maneira você se abra para o imponderável*, não que você faça o que quiser ou que fique à mercê de tudo, mas *que você tente abrir janelas na sua atuação, abrir janelas pro cotidiano, pro tempo real, pro que está acontecendo aqui e agora, que você tente reagir a isso.*”

Com isso ele deseja que a disposição para o jogo vá além de um processo que acontece na sala de ensaio, quer que essa abertura e estado de conectividade estejam presentes também durante a apresentação da cena. A intenção é que os atores/performers experimentem um estado cênico de total presença, que se coloquem disponíveis para o *imponderável*.

Em “Corpo Cênico, Espaço Cênico”, Eleonora Fabião reflete sobre esse lugar falando da relação palco/corpo/mundo. Para ela o tempo e espaço se potencializam no palco e encontram o seu “nexo no fluxo”⁶⁴. Esse estado de fluidez “é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total [...] abrindo uma nova dimensão temporal: presente do presente”⁶⁵.

A qualidade da presença cênica do ator está na capacidade de habitar esse presente dobrado. Quando o ator está em fluxo ele não expressaria um estado, ele vibraria um estado.

⁶³ Id. Ibid.

⁶⁴ FABIAO, Eleonora. Corpo cênico, espaço cênico. In: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. p. 323.

⁶⁵ FABIAO, Eleonora. *Corpo cênico, espaço cênico*. In: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. p. 323.

O corpo perderia a sua ligação à solidez, ele seria concebido como uma membrana vibrátil, pensando nos objetos sensoriais e relacionais de Lygia Clark, ele seria “aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora.”⁶⁶

Nesse lugar, rompem-se as diferenças entre o ator e o espectador, já que ambos passam a ser “videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores [...] o entrelaçamento é a condição que todo o participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se”⁶⁷.

Essa quebra da hierarquia palco/platéia também é proposta por Jaques Rancière quando diz “que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história”⁶⁸. Ambos partem do princípio de aproximação e não distanciamento entre os indivíduos que integram o palco e a platéia, já que compõem juntos o fenômeno artístico.

Adriano pensa de forma similar, diz que concebe o espectador como igual, como alguém com quem ele tem desejo de trocar, de estabelecer um diálogo. Para ele, interessa muito pensar nas leituras que são feitas a partir do seu trabalho e espera que sirva de “a partir” para outras pessoas.

Se o corpo e o mundo não são receptáculos ou recipientes, mas “tecidos conectivos” e o palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo”⁶⁹. Vemos os atores, espectadores e diretores integrados, visto que pertencem, primordialmente, ao fluxo da vida, que é construído a partir de trocas. Adriano pensa assim a vida, e esta percepção, reflete-se em seu teatro, lugar do encontro. Lugar de respir(ações).

⁶⁶ ROLNIK, Suely. “Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark” In: The experimental exercise of freedom. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1999. p.57.

⁶⁷ FABIAO, Eleonora. Corpo cênico, espaço cênico. In: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. p. 323.

⁶⁸ RANCIERE, Jaques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo, Ed: WF Martins, 2012, p.15.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1992. p.13.

4 BECKETT E CPT - DIÁRIO DE BORDO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Quanto mais longe se vai, mais pessoal e única se toma a vida. A obra de arte é a expressão necessária, irrefutável, definitiva, dessa realidade única... Nisso reside a ajuda prodigiosa que ela dá àquele que é forçado a produzi-la ... Isso explica, de modo certo, que devemos nos prestar às provas mais extremas, mas também, ao que parece, nada dizer antes de mergulhar em nossa obra, não diminuí-la falando dela: pois o único, o que ninguém mais poderia compreender e não teria o direito de compreender, essa espécie de desvario que nos é próprio, só poderia tornar-se válido inserindo-se em nosso trabalho para revelar sua lei, desenho original que toma visível apenas a transparência da arte.⁷⁰



Foto de divulgação da peça “Fragmentos de Beckett”

Na tentativa de “ir mais longe” cheguei até as artes cênicas. Seguindo esse impulso, encontrei o CPT (Centro de Pesquisa Teatral), que tem sua sede na EBA (Escola de Belas Artes) na UFRJ. Na verdade, não sei se o encontrei ou se foi ele que me encontrou, já que esta ligação aconteceu de forma muito aleatória e foi guiada por uma série de acasos, que me levaram a conseguir a bolsa de estudos. Sentando agora para escrever e refletir sobre esta experiência, percebo o quanto ampliei minhas percepções sobre a cena teatral, em tão pouco tempo.

⁷⁰ BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 47.

No início adorava estar em um lugar que se apresentava como “conversor” de artes, plásticas e teatral, mas a mim não era claro como essa união se dava. Aos poucos, ao longo dos encontros com Antonio Guedes, diretor do CPT, essa relação foi ficando mais clara através de diálogos com ele e com a ajuda de alguns escritores, de teatro e teóricos, como: Valère Novarina, Maurice Blanchot e, finalmente, Samuel Beckett.

Hoje vejo que a forma com que entendo, leio e digiro arte, tem que passar – o “Muß es sein!” de Beethoven - por um lugar que foi conquistado mais claramente a partir das artes plásticas. O teatro que me instiga, que mais faz “querer ir mais longe”, é pautado pelas ideias de materialidade: do ator - seu corpo e sua palavra – e do espaço cênico. Sabe-se que o teatro é, por definição, a arte do encontro. Sua arte se materializa no aqui e agora, e por esta característica particular, se torna a arte mais efêmera.

A grande importância dessa experiência no CPT foi justamente essa, a de revelar na prática como o rompimento do século XX no campo das artes teve seus reflexos no teatro. Assim como essa percepção chegou a mim um pouco atrasada, acredito que ela também seja de difícil acesso para maior parte do público que se alimenta de teatro. Não tenho como objetivo refletir aqui acerca dessa questão, apesar de julgá-la interessante e relevante. Meu intuito é trabalhar os pontos que considero vitais para a compreensão, dessa nova forma de se pensar o teatro e de como a experimentei no campo prático.

Iniciamos os encontros no final de 2013, quando um dos trabalhos de repertório do CPT, “Valsa N°6” de Nelson Rodrigues, havia feito suas últimas apresentações nas instalações da UFRJ. Quando as reuniões se iniciaram, a única certeza que tínhamos acerca da montagem era o autor: Beckett. Fora isso, não tínhamos nada palpável.

Enquanto líamos alguns textos teóricos que se debruçavam sobre a questão da palavra na cena contemporânea, paralelamente nos aproximávamos da literatura de Beckett e de nossas primeiras experimentações. O primeiro texto que lemos foi um dos capítulos de “O Livro por Vir”, de Maurice Blanchot, que se chama: “Onde agora? Quem agora?”. Nele, Blanchot começa indagando quem seria essa voz que fala nos livros de Samuel Beckett. E mais para frente elucida essa questão ao dizer que o autor

Entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o

silêncio se fala eternamente⁷¹.

Achei essa ideia inquietante, mas não concebia como ela se dava na prática, em seus textos, já que não havia lido nada de Beckett, mas tive minha curiosidade aguçada. Me inquietava descobrir esse universo habitado por vagabundos, seres dilacerados, vozes silentes e inomináveis a mimetizar limitações e impasses da alma do homem moderno.

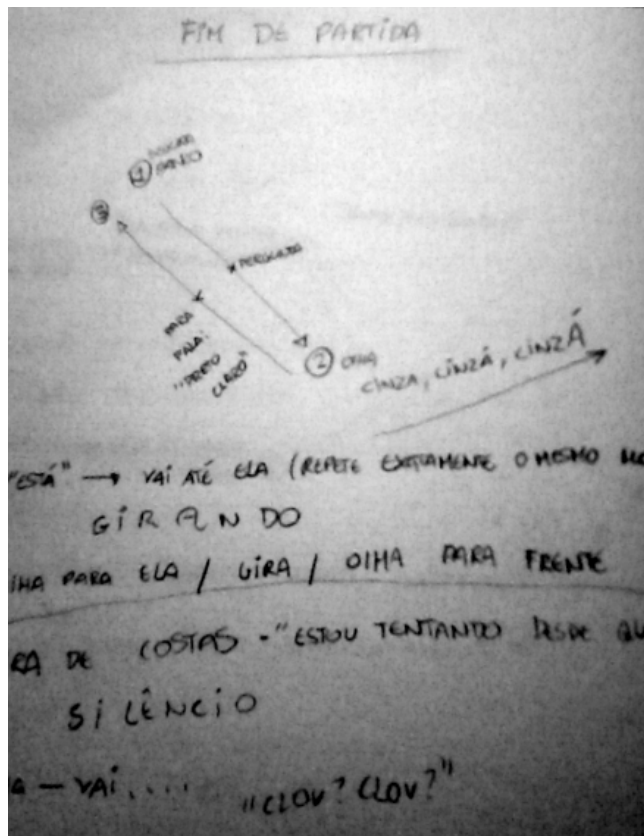
A primeira peça que lemos foi “Fim de Partida” que é um “retrato grotesco da condição desumana dos humanos”.⁷² Partindo desse ponto, Guedes nos pediu para criar uma partitura simples, que trouxesse à tona uma imagem concreta trabalhada por Beckett em sua narrativa. Poderíamos criar esta partitura incluindo as outras atrizes, usando falas ou não. Desta forma, foram criadas duas partituras que ao longo do processo deram origem a cena de abertura do espetáculo. Uma das partituras - feita por Thatyane Calandrini e eu – começa com a Thatyane sentada fazendo Hamm e comigo em pé, fazendo Clov. Nossa ideia foi escolher alguns pedaços que sintetizassem a relação de poder que se dá entre os personagens, evidenciando esse aspecto grotesco de nossa natureza. Cabe aqui um paralelo com “Esperando Godot”, já que similar ligação acontece com Pozzo e Lucky, onde esse aspecto da crueldade é ressaltado pela imagem da corda, ou melhor, do “cordão umbilical da crueldade”⁷³ que os liga. De forma análoga, essa relação se repete em “Fim de Partida”, através dos pedidos abusivos e exploratórios de Hamm. Selecionamos a parte em que ele pede a Clov, repetidas vezes, que o coloque no centro da cena. Mais uma vez, Beckett, de forma engenhosa, expõe o dispositivo cênico, ao mesmo tempo que evidencia a relação exploratória entre os personagens.

Após essa situação crítica, escolhemos fechar a partitura com o momento em que Clov decide partir, literalmente, sair de cena. Entretanto, como esperado, ao movimentar-me sou chamada por Hamm e retorno à imobilidade, ficando implícito que esse cordão não pode ser cortado. Beckett expõe a nossa condição: a partir da escuridão evoca a luz, deixando clara a nossa inaptidão, a nossa miudeza, a nossa incapacidade de romper com nossas amarras.

⁷¹ BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 308.

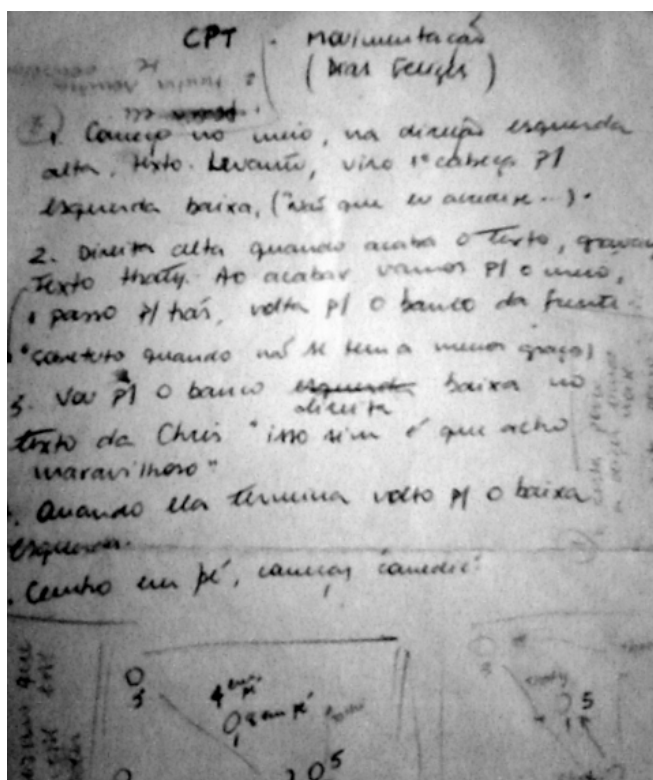
⁷² ANDRADE, Fábio de Souza. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p. 10.

⁷³ JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro. Ed: José Olympio, 1988. P. 64



Fragmento do meu diário de bordo sobre a partitura criada para “Fim de Partida”

Esse sentimento, essa angustia existencial, inspirou a outra atriz Deisi Margarida, na criação de sua partitura, que trabalha a relação entre repetição e angústia, sem utilizar palavras. Sua partitura tinha como mote dois bancos, um de frente para o outro, que cortavam a cena. A cena iniciava com a atriz sentada em um dos bancos (a imagem criada por Deisi, aqui, iria se repetir ao longo de suas composições, juntamente com a brincadeira entre bancos opostos.). Em uma posição que nascera da obra “O pensador” de Rodin, Deisi se erguia, ia ao encontro do outro banco, o girava entorno de si e sentava, ora virando para dentro, ora para fora. A atriz trabalhou também a alternância de ritmo: ora caminhava vagarosamente, ora se desprendia em uma corrida aflita para retornar ao banco. Depois de uma série de repetições, entorno de 6 à 8 movimentos, Deisi se afastava da linha que cruzava os bancos, ia para o fundo do palco e olhava para o horizonte, remontando a cena da janela onde a personagem Clov vigiava o mundo externo.



Fragmento do diário de bordo de Deisi Margarida sobre o processo no CPT

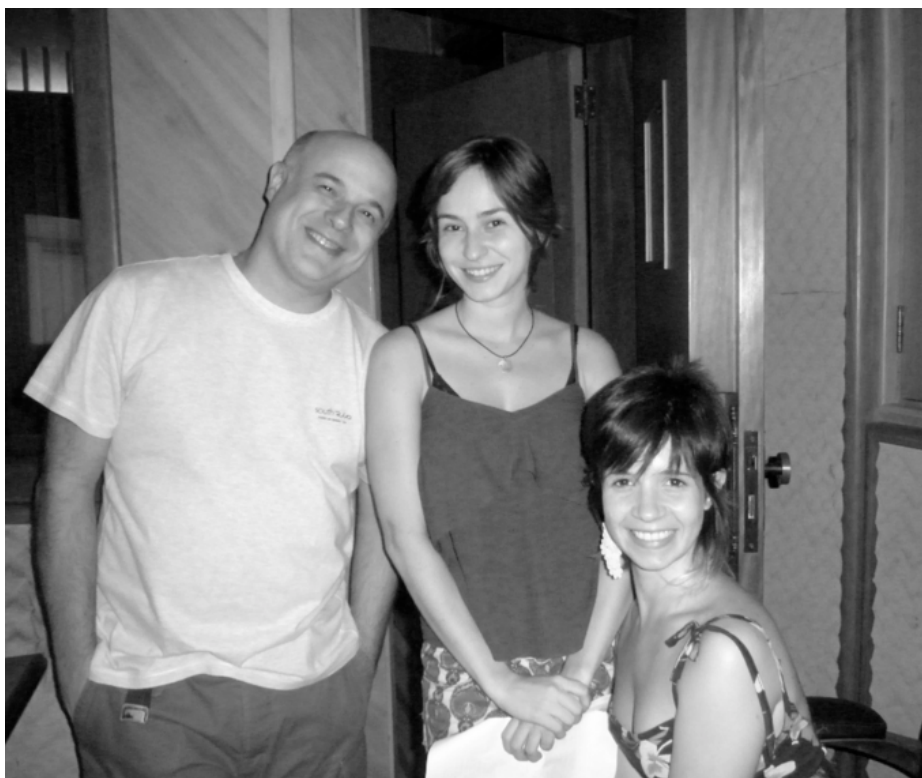
Ao longo do processo de montagem, as duas partituras iniciais sofreram imensas mudanças e foram, aos poucos, encontrando novas formas que davam caráter à encenação. A forma na qual Guedes nos nutria para construir as partituras eram, quase sempre, entorno de composições que não descrevessem as palavras de Beckett, mas que tinham por intuito recuperar imagens escondidas, em nós, a partir das implicações do texto. Foi assim que construímos uma série de partituras a partir de gestos cotidianos e fomos experimentando-as até encontrar a terceira cena do espetáculo, onde executamos juntas uma série de deslocamentos pelo espaço, em silêncio.

O silêncio em Beckett se materializa não apenas pelo silêncio em si, mas ainda, na massa sonora que se repete ao longo do espetáculo numa proposta “quase musical”. Ao testar o limite da palavra verbal, o que se tem é a sobreposição de sons, um bloco de ruídos que gera o silêncio do significado: não se entende, mas se ouve. Relembremos Artaud para entendermos melhor sua fala sobre o som.

A proposta da Artaud sobre a linguagem e a sua vertente no teatro passa pelo lugar da experimentação, da experiência única da cena, pelo lugar ritualístico da encenação. Negando a estrutura clássica ocidental, Artaud propõe um encontro com o estado pré-verbal da palavra. O lugar onde a palavra antecede o significado, onde o que importa é a manifestação

da expressão, não sua coerência. Artaud tenta resgatar, com isso, a ideia de uma palavra que se torna presença no esgotamento da linguagem, indo ao encontro de “uma palavra mágica que havia perdido seu sentido ao longo da história do ocidente”⁷⁴, uma palavra sem memória, pois ela, em si, é apenas som, movimento, existência.

Um dos contos de Beckett, nomeado como “Ouvido no escuro II”, se debruça entorno da ideia de ruído. O texto, que é dito por Deisi numa entoação quase gritada, como se quisesse romper o tecido que nos separa do público, se sobrepõe ao áudio do próprio texto, que gravamos em estúdio sobrepondo às vozes das três atrizes, de modo que não se entende a narrativa, apenas algumas palavras. Junto a este caos vocal, Thatyane e eu ainda damos suporte ao texto que Deisi diz numa motivação quase histérica, repetindo algumas expressões que interrompem o fluxo dito por ela. Ao longo de todo o texto, sussurramos com dinâmicas diferentes, e pausas bruscas, além de nos deslocarmos no espaço, chegando ao limite do tecido (falo dele abaixo) como se falássemos diretamente ao público, como se dissolvêssemos as tramas do tecido apenas sussurrando, e voltássemos à posição dos bancos.



O ator Marcus França, Eu (Christiane Igreja) e Deisi Margarida no dia da gravação dos áudios para peça.

Outra questão na qual a escrita de Beckett e nossa encenação dialogam, é a ideia de imobilidade. Ao longo do processo, tivemos o acompanhamento da aluna responsável pela

⁷⁴ LOPES, Angela Leite. *Novarina em Cena*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ed., 2011, p.57

Direção de Arte, Clariana Touza, do curso de Cenografia da Escola de Belas Artes e de Mariana Pedro, aluna do Curso de Figurino também da EBA. Em um dos ensaios, depois de uma reunião com a equipe técnica, Guedes nos avisa sobre a finalização do projeto cenográfico: trabalharíamos dentro de um espaço de cinco por cinco com mais ou menos três metros de altura, revestido por um tecido preto que daria uma qualidade “turva” para toda cena, além de uma quantidade x de bancos dispostos no espaço, no qual nossas partituras - que na altura do processo já estavam, relativamente, fixas, se desenvolveriam. O que teríamos, desta forma, era uma caixa preta dentro da caixa cênica, com o público distribuído em arena total.

A ideia de imobilidade na qual trabalhamos não adivinha somente do corpo do ator, mas do próprio espaço, que comprimia e preenchia os espaços vazios da encenação. Em seu livro “A arte secreta do ator”, Barba, ao refletir sobre o conceito de *Pré-expressividade*, cita a ligação que o Teatro Oriental – Teatro Nô, Kabuki, Kaygen, Odissi, as danças clássicas indianas, O Butoh, entre outras- tem com os diferentes níveis de “ausência” antes de alcançar a expressão em si.

Será que existe um nível da arte do ator na qual ele está vivo, presente, mesmo sem representar nada ou sem nenhum significado? Talvez só quem conheça bem o teatro Japonês possa aceitar esta afirmação e considerá-la normal. Sendo assim, é justo que seja um japonês a nos fornecer um exemplo externo, embora evidente, de como a vida do ator pode existir sem que ele tenha que representar nada: basta ele se limitar a estar fortemente presente. No entanto, para um ator, “estar fortemente presente” sem representar nada é um oxímoro, uma contradição em si, já que o ator, pelo simples fato de estar diante dos espectadores, parece ser obrigado a representar algo ou alguém. É assim que Mariaki Watanabe, define o oxímoro do ator, de presença pura: trata-se de um ator que representa a própria ausência.⁷⁵

O que nós, enquanto atores, tínhamos como tarefa, era “comunicar a não-comunicação”, causa da imobilidade em Beckett: necessitávamos ser. Sendo, não haviam interpretações, mas representações de um estado, puro em si. Trabalhávamos com o lado pré-expressivo do corpo no sentido de que experimentávamos ações, gestos ainda não imbuídos de um significado claro, mas ações codificadas dentro de uma realidade cênica.

O que separa nosso trabalho das teorias estudadas no teatro físico é que o nível pré-expressivo fora buscado não através de uma lógica de treinamentos físicos em si, mas a busca dessa presença através das próprias implicações que Beckett traz em sua estrutura narrativa. O que quero dizer é que nosso canal de atuação para alcançar determinadas premissas como:

⁷⁵ BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Ed: É Realizações, 2013. p.15.

imobilidade, repetição, deslocamento no espaço contido foram encontradas a partir do texto e de suas imagens submersas, suas qualidades não-verbais.

Na verdade, dizer que um ator está acostumado a controlar a própria presença física e a traduzir imagens mentais em impulsos físicos e vocais significa, simplesmente, dizer que um ator é um ator.⁷⁶

Existe um consenso de que interpretar Beckett é extremamente difícil, um grande desafio para os atores. Alessandro Brandão, que trabalhou com os Irmãos Guimarães por mais ou menos dez anos, me disse em uma conversa que, sem dúvida, interpretar Beckett foi o maior desafio de sua carreira. Concordo com ele e penso que essa dificuldade vem justamente da simplicidade, os atores em cena devem fazer o simples, porém isso é muito difícil de ser executado.

Para que o vazio cênico proposto por ele ganhe dimensão, emane latência e para que os momentos de quebra, através das palavras ou partituras físicas sejam precisos é fundamental que o ator desenvolva a sua capacidade de concentração. Ao longo do processo senti a importância de encontrar esse lugar, que reverbera diretamente na qualidade da presença cênica. Relembrando Eleonora (Fabião):

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. ... A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír.⁷⁷

Fora as cenas -“Fim de Partida”, “Esperando Godot” e “Dias Felizes” - que foram construídas pensando em um “a partir de”, construído através das partituras físicas, trabalhamos com algumas peças curtas de Beckett na íntegra, como “Improviso de Ohio”. Nela duas figuras – Ouvinte e Leitor – estão sentadas em torno de uma mesa com a cabeça inclinada e apoiada na mão direita. O Leitor tem diante de si um grande livro aberto. Ele conta mais uma vez uma mesma história para o Ouvinte, que apenas reage ao que é escutado.

⁷⁶ Id. Ibid. P.18

⁷⁷ BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Ed: É Realizações, 2013. p.15.

A frase que abre e fecha essa peça é: “Não resta nada a dizer”⁷⁸, dita por mim, já que faço o Leitor. Ao repeti-la, tenho a impressão que ocorre uma emancipação do signo fonético de seu território codificado, que seria a sua pretensa capacidade de comunicar, para então explorar outras potencialidades da palavra – a palavra enquanto geradora de um campo de força e de abertura de território para a propagação de um afeto. Por muito tempo não compreendi por que alguém que afirma “Não resta nada a dizer” sequer abre a boca. Para mim, o mais lógico seria que, se nada restou a ser dito, o melhor seria calar. Mas o que venho compreendendo é que Beckett usa a palavra para compor o seu silêncio, ponto que toca a noção de “grau zero”⁷⁹ da linguagem, lugar onde não há ideias a serem transmitidas, há afetos a serem compartilhados, há forças e intensidades propagadas via signos já decodificados.



Trecho da peça curta: “Improviso de Ohio” com Thatyane Calandrini e Christiane Igreja

Para que esse lugar seja alcançado, Guedes propõe que a leitura fuja de qualquer tipo de psicologismo. Sigo suas indicações, e conforme as repito, percebo como consigo colocar o texto cada vez mais nesse lugar de neutralidade, que não é sinônimo de monocórdia. Ele diz que devo brincar com os sons das palavras, começar as frases de formas distintas, às vezes

⁷⁸ BECKETT, Samuel. *Improviso de Ohio*. In: <http://www.scribd.com/doc/163655122/Samuel-Beckett-Improviso-de-Ohio>. Acesso: 01/05/2014.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004, p. 14.

falar mais devagar, outras vezes mais rápido. Tenta deixar claro que trabalhar a “não representação” não extingue o jogo e me estimula a brincar com as palavras. Diz que devo me relacionar com o texto da forma como é indicada, como um leitor, que embarca e se deleita com o que lê. A sua proposta é para que eu, como atriz, viva essa experiência na materialidade do aqui e agora, que inclui tempo e espaço distendidos - o presente do presente⁸⁰. De acordo com ele, se eu conseguir fazer isso, de forma clara e natural, estarei desempenhando meu papel da forma correta.

À medida que repetimos, percebo que, com o tempo, consigo atingir com maior facilidade esse lugar de presença que exige uma grande concentração. Percebo-me apenas ouvindo o som das palavras e conforme as pronuncio, passo a brincar com a sua sonoridade. Outras vezes, pego-me criando imagens mentais a partir das coisas que leio e, em maior ou menor grau, embarco nelas conforme as falo. Para mim essas duas formas de relação com o texto trazem à tona a materialidade do tempo, do espaço e da voz. Não é fácil manter-me concentrada, mas sinto que começo a achar o caminho, começo a segurar o arco com mais firmeza, esperando assim atingir o alvo.

O livro “A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen” fala sobre a relação do arco e flecha com conceitos da filosofia zen budista, que acredito ter uma profunda relação com a arte do ator.

O homem é definido como um ser pensante, mas *suas grandes obras se realizam quando não pensa e não calcula*. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade, ele é as ondas, o oceano, as estrelas, as folhas. Uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual, ele se torna um *artista Zen da vida*.⁸¹

Tentar alcançar esse estado é imprescindível para que o trabalho aconteça. Jerzy Grotowski o chama de “corrente essencial da vida”⁸² e parte do trabalho proposto por ele consiste em que o ator busque esse lugar; onde os impulsos estão enraizados profundamente “dentro” do corpo e depois se estendem para fora. Esse ponto é comum também as ideias de Peter Brook, já que “a atividade teatral no caso desses dois criadores, passa a ser um canal de

⁸⁰ FABIAO, Eleonora. *Corpo cênico, espaço cênico*. In: *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010. p. 323.

⁸¹ HERRIGEL, Eugene. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Ed: Pensamento, 1975. p. 15.

⁸² BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2006. p. 74.

investigação e de busca de descobertas que serão geradoras de transformações perceptivas, sensoriais, intelectuais [...] Dessa forma, o trabalho é permeado por uma atitude de “abertura existencial”, de “suspensão de juízo” que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível.”⁸³

Grande parte dos teóricos, por caminhos distintos, acabaram chegando nesse mesmo ponto que se tornou basal dentro da dramaturgia do ator que, a partir de experiências com as técnicas clássicas orientais, codificou diferentes vocabulários para refletir sobre o seu trabalho. Pude comprovar isso na prática, enquanto fazia as cenas, compreendi o que era dito na teoria, mas esse conhecimento precisou passar pelo meu corpo, através de uma experiência prática, para que eu pudesse apreendê-lo.



Trecho de “Comédie”. Atrizes: Thathyane Calandrini, Deisi Margarida e Christiane Igreja.

Outro texto que montamos, que também exige uma grande concentração, é a peça “Comédie”, onde duas mulheres e um homem expõem seu triângulo amoroso através de seus depoimentos. Ao passo que eles vão falando, a situação torna-se cada vez mais embaraçada, até o ponto em que não se entende mais se eles estão falando de uma situação que passou, que está se passando ou se eles estão fazendo projeções futuras. Eu faço o papel do Homem (H) e para facilitar o entendimento, Guedes optou por colocar uma voz masculina - a do ator Marcos França - em cena para que eu a dublasse. Faço isso enquanto acendemos lanternas que indicam o início e o fim de cada fala, girando um grande banco que se localiza no centro do espaço no qual estamos sentadas, para que a platéia veja um pouco de cada personagem,

⁸³ BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2006. p. 124.

alternadamente. Com a capacidade de concentração mais uma vez à prova, fica clara a importância de manter-me sempre atenta e presente na cena.

Por fim, outro texto que trabalhamos foi “Teto”, que compõe o repertório das peças curtas beckettiana. Marquei um trecho dele em um dos ensaios, que me remete à grande questão lançada pela obra de Beckett: “Ao voltar a si a primeira visão é de branco. Algum tempo depois de voltar a si a visão é de branco opaco. [...] Olhos da consciência obscura desobrigados de se fechar e ter parcialmente voltado a si. Quando por fim desobrigados se abrem eles são saudados por esse branco opaco. Mais além não se pode”.

Esse trecho traz à tona as últimas pinturas de William Turner, nas quais ele pinta paisagens tão banhada pela luz do sol que nada é distinguível, tudo foi eclipsado. É a mesma imagem evocada por Beckett em “Teto”: o branco opaco que tudo eclipsou. Nada é mais o que é: é preciso compreender que o mundo foi esquematizado, categorizado e mutilado pelo processo racional, pelo hábito e pela cultura. O branco opaco e o eclipse nada mais são que a perda total de referências. É assim que se (re)começa. Estamos à deriva rumo a uma ilha deserta...



Obra do pintor inglês William Turner.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS - “Para onde agora?”



Christiane Igreja, Deisi Margarida e Thatyane Calandrini.

Beckett nos deixou à deriva, a questão que fica a partir disso é: para onde devemos ir agora que lançados nesse vácuo existencial? Como renascer em meio ao ambiente tão hostil, ora cinza, ora desértico – que sempre nos incomoda e nos impede de exercer nossa potencialidade. O que fazer com a certeza de que, no fundo, estamos todos imóveis perante à vida?

Apesar dessa situação “digna de juízo final”⁸⁴, proponho pensá-la de uma outra maneira, utilizando uma outra lente sobre a obra de Beckett, já que ele mesmo diz que: “se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável”. Evidenciando que no fundo, a obra é pautada pelo senso de resistência à entrega.

Doravante, o único caminho possível é o da reinvenção. Já que nada faz mais sentido, cabe a nós criar uma nova forma de nos relacionarmos, com a palavra, com o teatro, com a

⁸⁴ ANDRADE, Fábio de Souza. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010, p. 38.

vida, com o mundo. “Se nossa época alcançou uma inestimável força de destruição é preciso fazer uma revolução que crie uma indeterminável força de criação, que fortaleça as lembranças, que delineie os sonhos, que materialize as imagens.”⁸⁵

Ao tratar de nossa falência, a obra de Samuel Beckett mostra-nos o caminho para a nossa reinvenção. Visto que a vida não é compreensível ao homem e que nos encontramos em um fluxo infindo, a vida é reduzida à simplicidade encantadora da vivência da presença. O teatro é sensível a isso e encontra em algumas de suas representações (no caso dos Guimarães e na proposta do CPT) a experimentação dessa idéia. Já que ao cabo tudo é fluxo, que cada troca seja uma possibilidade de materialização de sonhos, de imagens, que seja reflexo de nossa existência – única -onde seguimos juntos, em uma travessia que não tem fim.

⁸⁵ GODARD Jean-Luc - Excerto do filme “Nossa Música”. Direção: Jean-Luc Godard. (1h20min), 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2004.

ANDRADE, Fábio de Souza. *A felicidade desidratada*. In: *Dias Felizes*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010.

_____. *A importância de Beckett para a modernidade*. In: *Revista Cult*. São Paulo: Ed. Bregantini, 2010.

_____. *Matando o tempo: o impasse e a espera*. In: BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010.

_____. *Prefácio*. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010.

_____. *Fim de Partida*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010.

BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Ed: É Realizações, 2013.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. *Improviso de Ohio*. In: <http://www.scribd.com/doc/163655122/Samuel-Beckett-Improviso-de-Ohio>. Acesso: 01/05/2014.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. São Paulo: Ed. Objetiva, 1994.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

_____. BONFITTO, Matteo. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2013.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Last Style*. New York: Oxford University Press Inc, 1987.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1999

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco, Ed: Jossey-Bass, 1975.

DEZOTTI, Clara Beatriz da Silva. *O teatro como meio de comunicação*. São Paulo. 2006.
Disponível em:
<http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/45d897b609d6ff1bbf675d0a5adfbdd1.pdf> .
Acesso em: 12/11/2013.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, 1961.

FABIAO, Eleonora. *Corpo cênico, espaço cênico*. In: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

FARIA, Fernando Mesquita de. *O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – 18 a 22 de junho de 2011 – UFPR – Curitiba. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0447-1.pdf>. Data de acesso em: 10/11/2013.

_____. *Poética da penúria: o ator beckettiano*.
In: Qorpus – Ed. No 8 - UFSC – Santa Catarina. Disponível em:
<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-008/poetica-da-penuria-o-ator-beckettiano-fernando-faria/> . Data de acesso: 19/11/2013.

FARIAS, Manoel Moacir R. *Beckett: Silêncios. Ensaaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed. AnnaBlume, 2011.

GUIMARAES, Adriano. *Entrevista com Adriano Guimarães*, realizada por mim no dia 25/04/2014, na Livraria Travessa do Leblon, Rio de Janeiro.

GUIMARAES, Adriano. *Todos os que Caem*. Brasília, S. Ed., 2004.

GODARD Jean-Luc - Excerto do filme “Nossa Música”. Direção: Jean-Luc Godard. (1h20min), 2003.

HERRIGEL, Eugene. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Ed: Pensamento, 1975.

HUSSAK, Pedro. *Nietzsche, Beckett, e o problema do niilismo*. In: Revista Viso No 1, São Paulo, 2007, pg. 3. Disponível em:
http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_PedroHussak.pdf. Data de acesso: 10/11/2013

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro, Ed: José Olympio, 1988.

LEUCHS, Louisa Elena. *Minimal B: Samuel Beckett and Minimal Art*. Washington: The George Washington University Press, 2002.

LEVY, Pierre. *Filosofia World. Instituto Piaget*, Lisboa, 2000.

LOPES, Angela Leite. *Novarina em Cena*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ed., 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de Oliveira. *Os avessos do trágico em Samuel Beckett* In: Revista Artefilosofia N° 1. Ouro Preto, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. São Paulo: Ed UNICAMP, 2007.

RANCIERE, Jaques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo, Ed: WF Martins, 2012, p.15.

ROLNIK, Suely. "Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark" In: The experimental exercise of freedom. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1999.

SCHNEIDER, Alan. *Waiting for Beckett*. In: Chelsea Review, Nova York, 1958.

SOUZA, André Luiz Bonfim. *Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida deformada*. In: Revista de Filosofia Argumentos, ano I, n.1, 2009.

STANISLASKY, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1976.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: Ed: Realizações, 2012.

ANEXO A - Respirando Beckett – Um encontro com Adriano Guimarães

Profissional multifacetado - diretor, artista visual e professor - Adriano Guimarães é um dos nomes mais conceituados da cena teatral brasileira. Ele e seu irmão (Fernando Guimarães) fundaram o Coletivo Irmãos Guimarães, que há mais de vinte anos realiza trabalhos premiados a partir da união das artes visual, cênica e performática. Não é fácil encontrar um termo que defina seus trabalhos, já que o que fazem é justamente embaçar as fronteiras entre as artes. Definem-se como artistas e ponto. Atuam, sobretudo, em Brasília, onde fica a sede do coletivo e onde geralmente estreiam seus trabalhos. Paralelo a isso, apresentam-se com grande frequência nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

A pesquisa que os Irmãos Guimarães vêm desenvolvendo em torno da obra de Samuel Beckett, se iniciou em “Felizes para Sempre” (1998-2001) onde encenaram os primeiros textos: “Dias Felizes”, “Ir e Vir”, “Jogo” e “Balanço”. A segunda parte do trabalho foi o projeto “Não ficamos muito tempo... juntos” (2002-2003), cujos textos eram as peças curtas: “Respiração”, “Ato sem palavras II”, “Jogo”, “O quê onde” e “Catástrofe”. “Todos os que caem” (2003-2004) é a terceira parte que abriga as obras: “Eu não”, Rascunho para teatro II”, “Um pedaço de monólogo” e “Balanço”. A quarta parte “Resta Pouco a Dizer” (2008-2011) recombina algumas peças curtas dos três outros projetos, “Ir e Vir”, “Jogo”, “Balanço”, “Ato sem palavras II”, “Jogo”, “Catástrofe”, “Eu não”, Rascunho para teatro II” e “Balanço”, com a estreia de “Improviso em Ohio”. Depois surgiram outras montagens, com novos títulos, que recombinaaram estas peças . As montagens eram sempre acompanhadas de performances criadas pela dupla, que funcionam como um diálogo com as peças de Samuel Beckett.. Nesta entrevista, Adriano me conta que lançará a próxima parte da pesquisa por volta de Setembro de 2014 em Brasília. Seus trabalhos incluem, além das peças, performances, vídeos e instalações, operando assim diversas linguagens que convergem na sua relação com a obra de Beckett.

Em nossa conversa abordamos importantes pontos como: seu método de trabalho e processo de criação. Falamos sobre o “a partir de”, forma de criar que permeia suas montagens e da relevância dada a experimentação nos ensaios. Mas o assunto principal foi Samuel Beckett. Perguntei-o sobre a sua relação com o autor, o voyeurismo presente em sua obra, a ponte criada recentemente entre seu trabalho e do poeta brasileiro Manoel de Barros e, além disso, indaguei-o sobre a sua relação com o público e a sua forma de conceber a estrutura de seus espetáculos.

Dessa forma, a partir do depoimento é possível tecer um panorama sobre Beckett e

suas influências no teatro contemporâneo. Por ser referência no assunto, Adriano conseguiu abordar de forma clara os aspectos acima citados, vitais para a elaboração do segundo capítulo de minha tese. Fica clara, a relevância da obra beckettiana no trabalho dos Irmãos, já que como Adriano diz, depois desses anos pesquisando sua obra, ele sente como se tivesse incorporado uma lente de Beckett, com a qual enxerga o mundo e usa, inevitavelmente, como referência para seus trabalhos.

Gostaria que você falasse sobre o seu processo de criação, sobre a ideia do “a partir de”, que pelo que me parece permeia quase todo o seu trabalho.

O “a partir de” sempre existiu. Acho que esse não é um procedimento que nós tenhamos inventado, algo original. A criação sempre trabalha “a partir de”, porque não somos folhas em branco. Penso que algo te toca, te provoca, e a partir dessa provocação, você reage. Percebemos que tinham obras que nos provocavam muito e assumimos que elas são o pontapé inicial de minha criação.

Nosso segundo trabalho nas artes visuais foi feito a partir da “Biblioteca de Babel”, conto do Jorge Luis Borges, que reverberou de tal maneira que virou uma exposição. Nós não usávamos o texto do Borges, mas foi através dele que pensamos sobre determinadas questões. Como se as ideias que enxergamos ali tivessem uma potência de tal forma transformadora que é impossível de se ignorar. Então, a partir desse susto, refazemos, bagunçamos, remontamos aquele material e respondemos. Isso é conversar, trocar. O que nós estamos fazendo aqui talvez seja isso.

Acreditamos que o ato de respirar, que é involuntário e aparentemente banal, é um bom exemplo. A respiração é uma troca do corpo com o ambiente. Estamos aqui, agora, efetuando mil outras trocas também, mas a respiração é vital. Através dela, o ar do ambiente entra em nós, passando por dentro dos nossos corpos e, ao ser devolvido para o mundo, ele já é outra coisa muito diferente daquela que foi respirada primeiramente. O ambiente nos afeta e nós afetamos o ambiente. Essa espécie de fluxo de trocas é infinito.

Stanley Gontarski, especialista em Beckett que veio ao Brasil a seu convite, também olha esse espaço da obra de Beckett como uma área restrita, mas repleta de possibilidades, contrariando a visão usual de que a obra beckettiana implica certa rigidez. Acho muito interessante perceber o reflexo dessa ideia em seu trabalho, já que

vocês inovaram, mas mantiveram a raiz das obras. Gostaria de saber até que ponto você acha que é possível mexer em uma obra do Beckett sem desestruturá-la?

Antes de responder, vou contar uma história que envolve Gontarski e o Beckett. Tem uma peça curta chamada “Improviso de Ohio” que Beckett escreveu a pedido do Gontarski. Ia acontecer um evento em uma universidade em Ohio e Stanley escreveu para o Beckett convidando-o para apresentar um texto inédito. E Beckett responde: “não”. Mas alguns meses depois, Gontarski recebe por correio o texto de “Improviso de Ohio”. Se você for ler a peça, não há nenhuma referência a Ohio.

A pergunta que você fez é quase metafísica quase. Penso que cada um dá a ela sua resposta... Até quando nós podemos tencionar a sintaxe? Até que ponto podemos desmontar um brinquedo, sem quebrá-lo? Até que ponto podemos subvertê-lo sem destruí-lo? Gostaríamos que o brinquedo continuasse funcionando, mas, para isso, vamos trocar os ponteiros de lugar: isso é a liberdade do processo de criação. As escolhas são particulares e eu não temos a fórmula delas. São as nossas experiência que estão em jogo.

Inicialmente, Fizemos algumas performances para serem mostradas junto das peças, como uma espécie de programa de variedades. Gerardo Mosquera veio ao Brasil para fazer curadoria da edição de 2003 do Panorama da Arte Brasileira, uma mostra bienal que acontece no MAM de São Paulo. Ele visitou vários artistas para pesquisar trabalhos que pudessem se encaixar no recorte curatorial e acabamos sendo convidados a participar da exposição. Quis relembrar essa história por causa do tema desse panorama que se chamava “Desarrumado, 19 desarranjos”. Mosquera desenvolveu a ideia de que a arte brasileira absorve movimentos e tendências em uma dinâmica de reorganização, não em uma dinâmica de rompimento e recusa.

Lidamos com a obra do Beckett tentando desorganizá-la, bagunçá-la, mas fazendo com que ela mantenha vínculos muito vivos com os textos originais. Por exemplo: Beckett determinou, na peça EU NÃO, que a atriz deveria ficar a dois metros de altura do chão do palco; na nossa montagem, seguimos essa premissa, mantendo-a, também, a dois metros de altura. Beckett delimitou que somente a boca da atriz poderia ficar visível no palco; na nossa encenação, mantivemos esta ideia, mas multiplicamos a imagem desta boca em diversos monitores espalhados em toda extensão do palco. Ao invés de apresentar somente um pequeno fragmento, optamos por colocar uma câmera que transmitia em tempo real imagens dessa boca, no intuito de fazê-la ocupar veementemente todo o espaço.

Enfim, não há uma receita para a construção dos trabalhos. Já as questões que tivemos com a obra de Manoel de Barros foram diferentes das de Beckett, embora consigamos enxergar uma forte aproximação entre elas.

Você pode falar mais sobre essa relação: Beckett / Manoel de Barros?

Pensamos que os dois trabalham para tencionar o limite da linguagem. Beckett escreveu livros como “O Inominável”, onde não sabemos exatamente quem é, o que é, o que faz e onde está o personagem. Ao longo de centenas de páginas, Beckett nos joga em narrativas de contornos desfocados, onde não conseguimos nomear e distinguir as coisas com precisão. Ele trabalhou ao longo de sua vida na criação de textos que perfurassem os cânones plenamente estabelecidos, fazendo brotar de sua obra uma espacialidade diferente da que estamos habituados. Ele vai implodindo a linguagem internamente, secando-a, descarnando os sentidos. Billie Whitelaw, uma de suas atrizes preferidas, construiu uma imagem tentando definir o que Beckett fazia. Para ela, é como se o autor desenhasse sobre uma folha de papel e, logo após, o apagasse com uma borracha. Os vestígios resultantes da ação eram o que Beckett procurava: o resto, o mínimo, a marca profunda de um traço apagado. Os apagamentos e os vestígios nos interessam muito enquanto potência para a criação artística.

Manoel de Barros também altera a sintaxe, mas de outra maneira. Quando nos defrontamos com a frase “Ele me rã”, acabamos criando outra relação entre as palavras *eu*, *ele* e *rã*, ao subverter a lógica da linguagem, ampliando o seu sentido ao infinito. Barros fala sobre fotografar o invisível, o silêncio... Suas proposições levam para um lugar outro, diferente das de Beckett: o espaço onde a língua é bagunçada no intuito de conformar uma nova classificação gramatical das palavras e expressões. Nos interessamos por esse interstício de criação, fenda onde tropeçamos para bagunçar o mundo e vislumbra-lo cheio de outros sentidos.

Manoel de Barros tem um grande apreço por aquilo que ninguém repara. Esse papelzinho (aponta para um pequenino papel branco que está no chão), poderia ser o ponto de partida para um de seus poemas. Tem coisa mais insignificante, invisível, besta e banal do que esse papel? Penso que, possivelmente, ele falaria sobre o abandono do papel sobre a chão, já que nós passamos por ele, mas não o percebemos... Ele continua aqui no chão. Esse seria um ponto em comum com Beckett. Certa vez, nos mandaram a seguinte frase: “O meu trabalho todo é prestar atenção em coisas que ninguém vê”. Quando a lemos, associamos diretamente a Manoel de Barros, mas era do Beckett.

Na verdade, nós já não sabemos se conseguimos olhar para as obras de Manoel de Barros, Jorge Luis Borges, ou de qualquer outro autor, sem as lentes que tomamos emprestadas de Beckett. Estamos a tanto tempo trabalhando com a obra dele que ela nos impregnou, de tal modo que, a cada trabalho, procuramos tecer relações de aproximação, mesmo que sejam por antagonismo.

Li que após algumas apresentações houve encontros intitulados DIÁLOGOS. Pensando em Beckett, qual a importância desses encontros para você?

Geralmente, chamamos muitas pessoas para dialogar conosco. Acho que acreditamos em uma espécie de política da conversa... Uma estratégia de interlocução que nos preenche de outros pensamentos e ideias, ao mesmo tempo em que instiga todos aqueles que vão assistir e participar dos encontros. Neles, chamamos, por exemplo, André Lepecki, Eleonora Fabião, Paulo Miyada, entre outros. O Paulo escreveu um texto, sobre um de nossos trabalhos, afirmando que, para o Beckett, *fazer alguma coisa não levaria a nada*, e, para o Manoel de Barros, *fazer nada levaria a alguma coisa*, interligando os pensamentos dos autores como um jogo de espelhos que refletem imagens inversas.

Geralmente, chamamos muitas pessoas para dialogar conosco. Acho que acreditamos em uma espécie de política da conversa... Uma estratégia de interlocução que nos preenche de outros pensamentos e ideias, ao mesmo tempo em que instiga todos aqueles que vão assistir e participar dos encontros. Neles, chamamos, por exemplo, André Lepecki, Eleonora Fabião, Paulo Miyada, entre outros. O Paulo escreveu um texto, sobre um de nossos trabalhos, afirmando que, para o Beckett, *fazer alguma coisa não levaria a nada*, e, para o Manoel de Barros, *fazer nada levaria a alguma coisa*, interligando os pensamentos dos autores como um jogo de espelhos que refletem imagens inversas.

Concebemos os trabalhos, colocamo-los no mundo e chamamos alguém para conversar sobre esse processo. É muito interessante perceber como o olhar dos outros desliza pelo mundo, procurando coisas diversas daquelas que perseguimos.

O encontro, as conversas, as trocas são muito importantes para nossa atividade criativa. Exatamente como a metáfora da respiração: estamos nós, aqui, respirando o mesmo ar de uma conversa compartilhada e isto gera alguma coisa.

Gostaria que você falasse sobre o seu processo criativo. Queria saber se você tem um método de trabalho. Como você busca materializar o que imagina? Seus atores passam por algum tipo de treinamento?

Não acreditamos muito na ideia de treinamento de atores. Já pensamos em desenvolver uma metodologia que desse conta da complexidade dos processos, mas entendemos que, para o tipo de trabalho que realizamos, a ideia de treinamento não nos serve. Cada processo é um processo diferente, e devemos perceber o que pode ajudar ou atrapalhar um trabalho...

Em relação ao processo criativo, não há uma regra. A nossa primeira peça, por exemplo, foi criada a partir de uma imagem, uma imagem que eu pensei. A partir daí, tentamos construir um trabalho que pudesse dar conta dessa imagem. Já na peça “Nada”, tentamos, primeiramente, fazer uma dramaturgia a partir do trabalho de Manoel de Barros. No entanto, uma questão submergiu daí: como transmitir e incitar, em uma peça, a experiência que tivemos ao ler a obra de Manoel de Barros?

Pensamos intensamente em *como* fazer isso e percebemos, lentamente, que Manoel é um autor que subverte as importâncias do mundo. Vimos necessidade em bagunçar as estruturas... E, a partir daí, começamos a desorganizar, também, as convenções do teatro. Abolimos o palco italiano e sua frontalidade, tentamos romper com a hierarquia palco/plateia ao misturar os atores com o público, etc.

Uma coisa que nos interessou, também, foi a questão da ancestralidade. Pensamos: se Manoel de Barros fala da sua própria ancestralidade, tentaremos, então, falar da nossa. A partir disso, propusemos uma situação: a festa de aniversário do avô de uma família. Desta forma, o público poderia encontrar-se na mesma mesa, no mesmo nível de realidade, do andamento daquele evento familiar. Ao mesmo tempo, tentamos construir uma narrativa baseada nas pequenas percepções que cada um indivíduo possui cotidianamente, que, geralmente, nos passa despercebido à primeira vista. Procuramos conferir importância ao “papel esquecido no chão”. O trabalho foi construído a partir do ínfimo, como a discreta troca de olhares que acontece em determinado momento, como uma respiração levemente alterada, como um choro baixinho ao longe, como um silêncio mais prolongado.

Manoel de Barros fala muito da sua infância, de como ele se sentia apartado das coisas (aqui outra relação com o Beckett!). Ele sentia uma espécie de deslocamento existencial. Para a peça, então, concebemos em um dos personagens (a filha) a partir disso, dessa sensação de despertencimento.

Você percebe que são “links”, à primeira vista, muito abstratos para quem está ali? Eles fizeram sentido para nós. Percorremos um caminho que tentava abrir a narrativa para uma infinidade de associações, assim com a obra de Manoel de Barros abre.

Recordando as performances do Beckett, em especial a performance “Olho”, surge uma questão que acredito ter sido trabalhada por vocês: o voyeurismo.

Você, ao elaborar a pergunta, acabou de fazer uma relação que eu nunca tinha feito! Pensamos que não é olhar somente, mas tentar entender o que se está olhando. É olhar uma coisa excessivamente até que ela se transforme em outra. Para mim, o voyeurismo ao qual você se refere, seria motivado por uma questão ontológica: o que é tudo isso que estamos percebendo? Penso que essa pergunta surge na tentativa de olhar os sinais para enxergar, através deles, a trama misteriosa que entrelaça as coisas umas nas outras... Provavelmente, esta pergunta de resposta infinitas escape para os trabalhos que realizamos.

A relação que você fez ao construir a sua pergunta, faz muito sentido para mim. Eu não havia pensado sobre isso ainda... Gostei tanto que gostaria de adotá-la. É exatamente a isso que me referia ao falar sobre as conversas: alguma coisa pequena acontece que, ao mesmo tempo, nos desloca e recoloca no mundo. Nos sutis movimentos do cotidiano que a nossa visão se expande.

Você pode falar mais sobre o seu processo criativo, retomando o foco em Beckett?

Gostaria de falar primeiro sobre a peça “Nada” para poder conectá-la com nosso trabalho com Samuel Beckett.

Em “Nada”, precisávamos construir personagens que se relacionassem como uma família e que, ao mesmo tempo, interagissem com o público, integrando-o nas diversas situações que a peça proporia. O elenco teria de se preparar para lidar com possíveis perguntas, falas, ações, que pudessem, imprevisivelmente, surgir durante a peça, já que gostaríamos que o público se sentisse presente e integrante da festa de aniversário que estava acontecendo.

Ensaíamos em um espaço chamado Casa da Glória, espaço histórico que mantém a estrutura de uma casa de verdade, com sala, cozinha, quintal, etc.. O trabalho foi feito em tempo real. Isto é, experimentávamos, no decorrer de muitas horas por dia, situações cotidianas domésticas: fazíamos o almoço e depois serviávamos, arrumávamos a casa, limpávamos o quintal. Criávamos relações entre os personagens por meio de dispositivos secretos. Ao invés de explicar minuciosamente para cada ator como o pai ou a mãe seriam,

como a filha era e deveria se portar, pensamos em construir um jogo de ações que conduzissem os atores a estabelecerem relações uns com os outros, e que, a partir das experiências vividas naquele momento, eles pudessem construir memórias de uma família que nunca existiu. Pensamos que a peça deveria ter o tempo que ele exigisse, e não o tempo que está determinado antecipadamente no teatro. Cada trabalho solicita uma temporalidade diferente.

Nos ensaios, tentamos, também, buscar uma espécie de *materialidade*, que, a meu ver, está muito presente na dramaturgia beckettiana. Como acontece em “Eu Não”, que me referi na outra pergunta. A peça já parte do pressuposto de que a personagem deve estar a dois metros do chão, no escuro e falando o texto com uma velocidade incrível, em fluxo ininterrupto. E isso, já causa um grande impacto na atriz que está participando da encenação. Tentamos trabalhar com os elementos, sem psicologizar muito. Ao invés de explicar e delimitar à atriz como seu personagem é e se sente em determinada situação, procuramos fazer com que ela tenha uma experiência análoga à da personagem, sem esclarecer qual o rumo que deverá ser alcançado. Tentamos, assim, fazer com que um ator tateie seu personagem através da experiência, levando em consideração a imprecisão que nos atravessa e nos mantém presentes nas situações cotidianas.

A pergunta que guia o trabalho com os atores é a seguinte: que tipo de experiência podemos proporcionar ao ator que, de certa forma, se aproxime e conduza-o a um determinado personagem, que fala um certo texto e que vive uma situação específica?

Você poderia pontuar alguma dessas experiências que trabalham a materialidade com os atores em Beckett?

Pensando rápido, posso falar como eu faria hoje o “Ato Sem Palavras II”, já que não me lembro exatamente quais caminhos percorremos na época. Na peça, dois sujeitos estão em cena, onde um deles é especialmente confuso e inadaptado ao seu cotidiano. No texto, Beckett delimita que, em certo momento, este personagem deve vestir uma calça de maneira atrapalhada.

Para trabalhar este personagem... Pensando rápido aqui... Eu proporia uma coisa bastante simples. Pediria para o ator executar diferentes ações ao mesmo tempo. A primeira seria pensar sobre algum acontecimento passado e se ocupar disto; a segunda, executar pequenas ações com seu próprio corpo, enquanto ele deve vestir uma calça, a terceira ação. Então, por exemplo, ele veste a calça, se lembra do engarrafamento em que ele

enfrentou no dia anterior e coça a cabeça. Tudo ao mesmo tempo. No entanto, é ele quem decide no que vai pensar, qual será a outra ação, o tempo de cada coisa, etc. É importante que haja engajamento para que as coisas realmente aconteçam, que o ator realmente pense em outra coisa que não seja colocar a calça. Ou eu poderia fazê-lo atender uma ligação e conversar, ao mesmo tempo em que veste sua roupa e come uma maçã. A pergunta que recairá sobre o ator é a seguinte: “como farei tudo isso ao mesmo tempo?” Enquanto ele tenta resolver este problema, a cena está acontecendo.

Quando pensamos ou nos lembramos de algo, nosso corpo se altera. Se prestarmos atenção, vamos perceber que estamos o tempo todo mudando de expressão, de voz, de postura, de olhar... Há uma frase do Manoel de Barros que diz: “meu avesso é mais visível que um poste”. O pensamento tem uma materialidade que impacta na fisicalidade do corpo. Os pensamentos que nos ocorrem a todo o momento, que acreditamos estarem invisivelmente guardados na mente, acessíveis somente para nós mesmos, surgem sutilmente em nosso corpo como pequenos sinais passíveis de serem vistos por qualquer um. Eles são *percebidos*, mas não totalmente *interpretados*. Não se trata de desvendar o que o outro está pensando. Penso que o interessante é como alguém vai ler isso, o espaço que se abre para alguém interpretar o que vê. Allan Kaprow falava sobre os pequenos gestos cotidianos e o estranhamento que deles podem submergir quando eles são levemente alterados. A partir daí, podemos pensar que um aperto de mãos, se for mais demorado do que o normal, 40 segundos, por exemplo, pode significar outra coisa; ou beber água muito devagar. São coisas muito pequenas e que podem reverberar imensamente em um processo de criação.

Outra coisa que pensamos durante os ensaios é como fazer com que o ator faça da atuação, que é repetida apresentação após apresentação, um acontecimento presente e imediato, como no cotidiano, onde somos atravessados por tudo e reagimos às situações espontaneamente... Gostaríamos de ativar o ator para o espaço do aqui e do agora, resgatando o que está, para nós, na gênese do teatro: a arte da presença do ser. Isto é, a presença do corpo e do eu que ele engendra, atuando no tempo e no espaço ao fazer uso de toda a sua cognição e capacidade perceptiva para atravessar um instante. Tentamos, de alguma forma, desenvolver a escuta para, a partir daí, agir.

Existe um pensamento no teatro, hegemônico e bastante enfático, que difunde a ideia de que as apresentações devam ser repetidas com um mínimo de diferença entre elas. No entanto, nos questionamos: será que um ator consegue desempenhar a mesma atuação do dia anterior, como se o teatro, ao invés de ser a arte da presença, fosse a arte do congelamento dos corpos em um tempo e num espaço igualmente congelados? Acreditamos que não existam duas

apresentações exatamente iguais. Gostamos de pensar o teatro como um jogo que tem como regra aceitar o imponderável, o imprevisível. Não estou dizendo que o ator possa fazer o que quiser, sem limites, mas que ele tente abrir janelas na sua representação. Abrir janelas para o cotidiano, para o tempo real, para o aqui e o agora.

Você poderia falar um pouco mais sobre as performances que se dão como intervalos, como ocorriam no teatro de variedades?

Imaginamos que Beckett gostasse muito do teatro de variedades. Possivelmente, ele se interessasse por *O Gordo e o Magro*. Beckett, para fazer seu “Film”, chamou Buster Keaton. O clown e suas variações estão presentes em sua obra. Montamos muitas peças curtas, escritas após a trilogia ESPERANDO GODOT, DIAS FELIZES E FIM DE PARTIDA. Nos dramátículos, a figura do clown aparece com menos intensidade. Optamos por investir na questão do cotidiano, mas tentando deslocá-lo. Cotidiano, no sentido de que o corpo está aberto ao presente, reagindo e emaranhando-se no tempo real e no espaço.

Contam uma história que não sabemos se é verdade. De que Duchamp teria jogado xadrez com Beckett. Gostamos de pensar que eles, realmente, jogaram. Ficamos imaginando como teria sido a partida... Duchamp devia fazer uma proposição; Beckett respondia com outra, mas criada *a partir* da jogada de Duchamp; depois, *a partir* do movimento proposto por Beckett, Duchamp respondia; e assim por diante... Essa história nos serve para pensar que as nossas performances surgiram como respostas às provocações de algumas questões presentes na obra do Beckett.

Por exemplo, RESPIRAÇÃO, peça beckettiana de apenas 35 segundos e sem atores, serviu de ponto de partida para a criação das performances RESPIRAÇÃO – e RESPIRAÇÃO +. Mas nossas performances se afastaram muito da peça original. Então, a partir da ideia do teatro de variedades, colocamos em um mesmo espetáculo, as peças do Beckett e as nossas performances. Mas a pergunta era: como colocá-las juntas? Pensamos que as performances deveriam acontecer no intervalo entre as peças. Pensando na metáfora do xadrez, onde uma jogada é sempre respondida com outra, para nós, as performances ocupariam as casas vazias do tabuleiro, as brancas. Mas nesse caso, diferente do jogo entre Beckett e Duchamp, nós nos colocaríamos, imaginariamente, também no lugar de Beckett, como se estivéssemos dos dois lados do tabuleiro, combinando as peças que restaram sobre a mesa.

Nas performances, a questão da materialidade é central. Mas acreditamos que muito dessa ideia vem da dramaturgia de Beckett. Em UM PEDAÇO DE MONÓLOGO, o texto determina que o ator fique parado, por um tempo, em pé, sem se mover, falando ininterruptamente. A luz no palco é difusa e fraca. O texto é repleto de imagens e o assunto, falando superficialmente, é a finitude, a morte. Que tipo de experiência essa peça pode causar no espectador? E no ator? Como o ator se prepara para isso?

Em BALANÇO, há uma mulher sentada em uma cadeira de balanço. Ouvimos o som repetitivo do movimento que a cadeira faz em contato com o chão. Se você ficar escutando por um tempo, pode perceber a semelhança desse ritmo com o ritmo do seu coração batendo. Ouvimos a voz da mulher em off, sua fala circular, que narra uma quase morte, o titubear entre a sua própria resistência e desistência. Ao conceber um trabalho como esse, tentamos nos colocar no lugar dessa personagem, que está a mercê da morte que, em breve, irromperá.

Você pode falar sobre o primeiro contato com a obra de Beckett, através da peça “Dias Felizes”, primeiro trabalho de vocês?

Eu nunca conheci meu avô. Ele foi oftalmologista. A profissão dele já despertava curiosidade na minha infância. Muito tempo depois, minha avó morreu e fomos mexer em suas caixas e coisas guardadas. Descobrimos muitos escritos dele, desde cartas trocadas e pesquisas oftalmológicas até coisas cotidianas como receituários, listas de compras e anotações sobre pacientes. Quanto mais líamos esse material, mais curiosos ficávamos. Pensamos em como reconstituir um ser através dos vestígios deixados para trás. Como desvendá-lo? Como fazer brotar dos restos de um sujeito o sujeito por inteiro? Acho que a ideia veio desse acontecimento em nossas vidas.

Primeiramente, pensamos em fazer uma exposição com tudo que encontramos. Depois, percebemos que esse não era o melhor procedimento. Neste momento, nos veio a peça “Dias Feliz”, onde há a personagem Winnie e seus objetos. Uma de suas falas é a seguinte: “as coisas têm vida própria”. Então, percebemos que Beckett falava incessantemente sobre isso, e resolvemos recorrer a sua obra como forma de nos relacionar com os vestígios de nosso avô. Beckett coloca Winnie, enterrada até a cintura, em um sol de meio dia eterno, sob uma iluminação escaldante, ao invés de descrevê-la psicologicamente. Ele, materialmente, a coloca nessa situação...

Penso que se fossemos remontar “Dias Felizes”, tentariamos proporcionar à atriz uma situação real que a fizesse sentir-se como Winnie. A personagem é acordada por uma

campainha de som estridente e vai dormir com a mesma campainha. Entre o acordar e o dormir, existe uma grande intervalo onde não há o que fazer. Seus movimentos encontram-se limitados e ela só dispõe de certos objetos para interagir. Desta forma, tentariamos proporcionar a essa atriz uma zona de desconforto, que oferecesse uma noção corporal do incômodo que Winnie sente.

No segundo ato, Beckett, de forma perspicaz, coloca apenas a cabeça dela para fora da areia, restringindo ainda mais seus movimentos. Assim, ela se vê limitada a executar movimentos faciais, somente. Nessa situação, ela poderia ficar pensando sobre a vida, sobre as particularidades da sua idade, do envelhecimento, sobre o terror de poder perder-se a saúde mental e física. No entanto, Beckett a coloca quase totalmente soterrada, como uma sobrevivente que tenta persistir mais um dia.

Refletindo sobre o público e a questão da comercialização do teatro, que atualmente evidencia a opção por comédias e musicais, gostaria de saber como você acha que Beckett se encaixa nesse contexto? Você acha que sua obra encontra resistência por parte do público? Qual foi a sua experiência?

Achamos difícil pensar no público como uma massa de pessoas indistintas... Pensar que quinze mil pessoas em uma semana assistiram a uma peça. Quando começamos a refletir somente sobre números e quantificações, percebemos uma lógica perversa, a do capital associado à cultura.

Tentamos estabelecer um tipo de diálogo, uma proximidade, quando fazemos um trabalho. Queremos sempre conversar com alguém. No entanto, se esse diálogo deve ser travado com trinta mil pessoas em três dias, fica complicado pra nós. Não sabemos fazer isso. Não acreditamos que algo realmente interessante possa ser transmitido massivamente, por nós, descartando a pessoalidade e intimidade que nossos trabalhos procuram abordar. Acreditamos em encontros mais íntimos, não no encontro com trinta mil pessoas ao mesmo tempo. Pode até ser, mas teríamos que pensar em outro trabalho, em outra estratégia.

Estamos vivendo um momento muito complicado com a persistência da ideia de progresso que carregamos, de evolução, de avanço a qualquer custo. Andar para frente sem olhar para trás, produzindo quantitativamente, não qualitativamente. Quanto mais, melhor. Talvez não consigamos operar muito bem nessa lógica, já que trabalhamos segundo nossas motivações pessoais, segundo o tempo que os trabalhos exigem.

Pensamos nos espectadores como peças-chave, já que é em contato deles que a

troca acontece. Sentimos um profundo respeito pelo público, já que hoje não vemos muita diferença entre quem concebe um trabalho e quem o assiste. O público, de certa forma, é tão criador dos trabalhos quanto nós. É uma relação interdependente e indissociável. Não existiríamos sem os espectadores e eles não existiriam sem nós. Por essa razão não conseguimos enxergar nos espectadores uma massa abstrata, indistinta e uniforme.

Tentamos, a todo o momento, incluir o público no jogo da criação. Há outras formas de percepção e conhecimento além do cartesiano, que contrariam a ideia de que só absorvemos informações via entendimento explícito. Possuímos particular interesse sobre a maneira como somos incitados pela experiência, como esse processo nos ativa e nos conduz.

Pensando nisso, a música parece ter um papel libertador: nossa relação com ela não passa pelo entendimento convencional, já que podemos nos conectar com ela instantaneamente. A combinação de sons pode nos emocionar sem que exista, necessariamente, uma explicação contida nela. Ao ver algum espetáculo de dança da Lia Rodrigues, por exemplo, não esperamos assistir uma narrativa com começo, meio e fim, já que estaremos expostos a uma experiência que nos proporcionará um conhecimento que não nos invadirá somente pela razão... Mas também pelas sensações.

Grande parte do teatro me parece ainda muito fixado na questão de criar espetáculos que esquematizem a vida, reduzindo-a a um insumo completamente inteligível. A nosso ver, talvez essa atitude seja um desrespeito à inteligência do público e a sua capacidade sensível. Pensar em experiência no teatro é algo, ainda, muito delicado. Bob Wilson, recentemente, afirmou que estava tentando produzir trabalhos mais comerciais. Talvez predomine certa indisposição para tudo aquilo que fuja das convenções estabelecidas pelas linguagens. Ao ler um livro como “O Inominável” devemos nos pré-dispor a ter uma experiência, não uma explicação.

Como disse anteriormente, para nós, o teatro é a arte da presença. Alguma coisa acontece quando um ator, que é tão vivo quanto você, está na sua frente encenando alguma coisa. Você pode ir para muitos mais lugares ali. A questão do espectador é complexa. Seguimos pensando nas múltiplas vias de entendimento e na inexistência de uma forma hegemônica de compreensão e leitura. Tentamos propor trabalhos a partir daí, porque queremos um diálogo aberto e livre.

Como você concebe a cenografia dos espetáculos?

Primeiro, gostaria de comentar que, para nós, a cenografia, a iluminação, o

figurino, e todas categorias que costumamos especificar nas fichas técnicas dos espetáculos, não estão a serviço de uma narrativa no teatro, ilustrando e reforçando uma situação, servindo ao drama. Pensamos a cenografia não como imitação, mas como um diálogo, um relacionamento com a peça. Os objetos que estão presentes na cena devem ter a função de ativar os atores e o público, provocando algum tipo de deslocamento, como a frase da Winnie que citei. O cenário tem sua vida própria e é capaz de provocar significados tanto quando o drama que está sendo encenado nele. Talvez não exista uma separação entre sujeito e objeto. Quando olho para essa luminária (olha para a luminária que está sobre a mesa), o que me garante certeza de que estou separado dela? Possivelmente, olha-la já faz com a luminária seja um pouco eu e ela, consequentemente, tenha em si um pouco de mim. Se este movimento acontece, como seria possível separar precisamente um corpo de uma luminária?

As peças de Beckett tem claramente especificadas a disposição espacial da situação e o emprego da iluminação. Os elementos têm tanta importância quanto o texto, os atores, e os personagens. Na dramaturgia que ele propôs, tudo está profundamente interligado e são fatores indiscerníveis. Na peça “Jogo”, por exemplo, a luz é um personagem que regula uma situação. Poderíamos ficar por muito tempo listando este tipo de ocorrência da obra beckettiana.

No entanto, na peça “Nada”, foi uma dramaturgia própria onde tivemos de evocar, de alguma forma, uma casa interiorana dentro de um espaço teatral. Primeiramente, pensamos em comprar alguns móveis que pudessem ser utilizados na casa da peça. Mas, junto deles, construímos uma montanha de vidros que vibravam com a luz, literalmente, sem nenhuma indicação textual que explicitassem o porquê da sua presença. Isso, na nossa concepção, é tentar pensar o espaço de outra forma, tentando dialogar com ele ao estabelecer uma proposta ora dissonante, ora harmônica, com os elementos que ali encontravam-se justapostos. O conceito de materialidade, de certa forma, está sempre presente quando pensamos em uma cena.